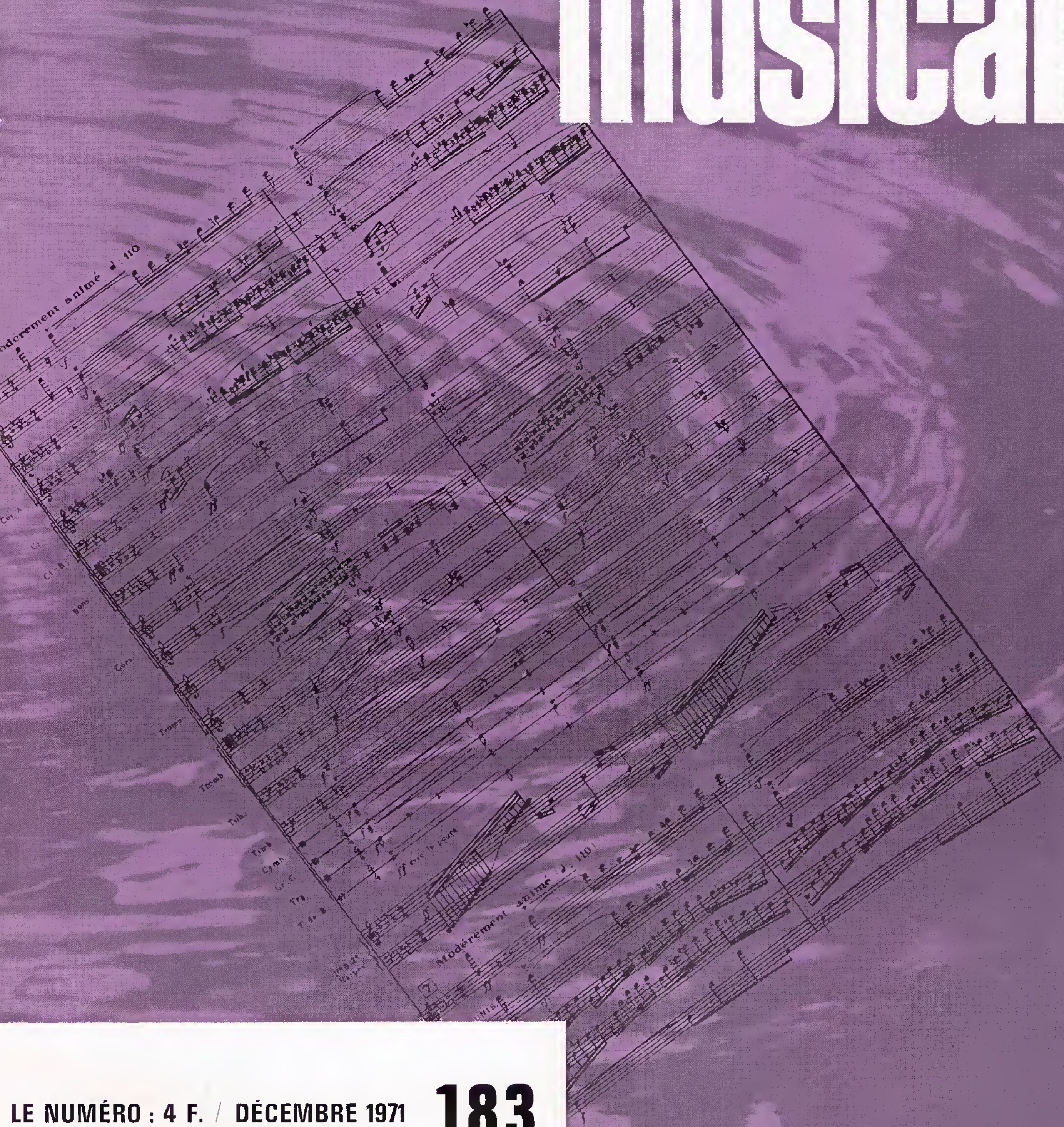
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / DÉCEMBRE 1971 183

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

27e Année — N° 183 1er DECEMBRE 1971

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

« LE LUTHISTE » (2)
par Le Tintoret

De ce très beau tableau émane une émotion si intense qu'elle nous semble refléter l'émotion musicale par excellence. Ce musicien est transporté par une joie intérieure, mouvement que traduit la composition en diagonale de la toile, depuis la main droite qui produit le son jusqu'au regard lointain tourné vers le ciel.

Le Tintoret, ainsi appelé parce qu'il était le fils d'un petit teinturier, se nommait en fait Jacopo Robusti. Il naquit à Venise en 1512, y passa sa vie et y mourut en 1594. Il peignit un nombre considérable de toiles dont les plus connues sont : « Le Miracle de Saint-Marc », « La Gloire de Venise », et « La Gloire du Paradis ».

Cette reproduction illustrera avec beaucoup de conviction une leçon sur la musique pour luth et son importance dans l'histoire de notre art. Des fresques égyptiennes du deuxième millénaire attestent déjà l'existence d'un instrument analogue. Mais c'est incontestablement l'invasion mauresque du huitième siècle qui répandit l'usage de l'instrument en Occident ; tout d'abord en Espagne, où l'étymologie arabe « al ûd » (le bois) devient « Laúd », puis « l ' ud ». Le luth apparaît en France au douzième siècle, en même temps que se manifestent les premiers troubadours. En Allemagne, le luth se dit « die Laute » (sur la gravure Lautenspieler : joueur de luth, alors que luthiste se dirait Lautenist).

Le luth est toujours caractérisé par la forme bombée de sa caisse de résonnance, sa rosace ajourée et son manche coudé à angle droit à l'endroit du chevillier (hors tableau sur la gravure). Au seizième siècle, les luths sont les plus souvent à 9 ou 11 cordes, parfois à 13 comme ici. Celles-ci sont groupées par deux, doublées à l'octave supérieure par les cordes basses, doublées à l'unisson pour les autres. La corde seule est la chanterelle. Le manche est divisé par 7 ou 8 sillets. Le luth compte dans sa famille des instruments de toutes dimensions pouvant aller jusqu'à deux mètres de haut ; certains portent le nom de théorbe, chitarrone ou archiluth.

L'importance du luth dans l'histoire de la musique est considérable : citons, en particulier, les tablatures et le problème délicat de la transcription des œuvres, son influence sur la naissance du style harmonique et de la mélodie accompagnée, les traditions des luthistes qui se perpétuent chez les clavecinistes.

Alain LIEUZE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément parait 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Giraudon.

Françoise GERVAIS
Professeur au
Conservatoire National Supérieur de Musique

ETUDE SUR WOZZECK d'ALBAN BERG

BIBLIOGRAPHIE

— P.-J. JOUVE et Michel FANO : **Wozzeck ou le Nouvel Opéra** (Plon, Paris, 1953).

— Willy REICH : **Alban Berg** (H. Reichner, Vienne, 1937).

— Ecrits d'Alban BERG, traduits et commentés par Henri POUSSEUR (Ed. du Rocher, Monaco, 1957).

— René LEIBOWITZ : **Histoire de l'Opéra** (Buchet - Chastel - Corréa, Paris, 1957).

I. — L'OPERA AVANT WOZZECK

Nombreuses sont les formules dramatiques qui se sont succédé depuis les **rappresentazioni** italiennes de la fin du seizième siècle. Plusieurs de ces formes ont bénéficié d'une stabilité suffisante dans leur durée pour que chacune d'elles soit efficacement représentative de l'un des âges de l'histoire musicale. Il semble que l'une comme l'autre ait édifié son œuvre sur un équilibre — ou un déséquilibre — particulier des éléments, en réalité hétérogènes, qui composent l'opéra, ce spectacle dit « total ». — Total, en fait, il ne l'a pour ainsi dire presque jamais été. En effet, lorsque l'on y recherche les concordances effectives de ses trois facteurs principaux qui sont : 1° l'**action** proprement dite (déroulement du livret selon le rythme nécessaire à l'événement théâtral) 2° l'élément purement **visuel** (spectacle, jeu de scène) 3° et enfin l'intérêt spécifiquement **musical,** ces trois facteurs semblent avoir fait assez souvent mauvais ménage.

Prenons quelques exemples parmi les formes d'opéra les plus importantes.

Malgré une réelle harmonie atteinte entre ces trois domaines par les opéras de Rome et de Venise au dix-septième siècle, l'essentiel de leur partie musicale résidait surtout dans l'**arioso** vocal accompagné par un orchestre réduit. Or, cet arioso, pour dramatique qu'il soit, ne pouvait guère alors échapper à une certaine monotonie et, le rythme général aidant, il en résultait souvent, à la longue, une impression uniquement lyrique. Il a fallu l'exceptionnel génie de Monteverdi pour rétablir en partie l'équilibre compromis, son **Orfeo** et sa **Poppée** constituant les deux miraculeuses réussites de cette époque.

Avec Lully, nous nous trouvons devant une tragédie classique où le texte, déclamé en récitatif à une vitesse très voisine de celle du parlé théâtral, ne laisse perdre aucune de ses inflexions ni de ses nuances. L'action y chemine donc sans retards... jusqu'au moment où celle-ci est délibérément suspendue, afin que les yeux et les oreilles des spectateurs soient contentés (enfin) par un riche spectacle dansé sur une symphonie d'orchestre. — Si les trois facteurs sus-mentionnés sont hautement présents en cette forme d'opéra, ils ne s'y manifestent pas en concordance.

Dans l'opéra italien du début du dix-huitième siècle, c'est encore une tragédie — mais cette fois beaucoup plus rudimentaire — qui sert de prétexte à une suite d'**airs à Da Capo** uniquement lyriques. Quant à l'action proprement dite, elle est reléguée en de brefs et rapides récitatifs, plus souvent « secs » qu' « accompagnés ». — Cette **opera seria** présente ainsi l'aspect d'un long concerto (souvent très beau, il est vrai) pour voix seule et petit orchestre.

Chez Jean-Philippe Rameau, le récitatif lullyste assoupli, nuancé, rehaussé par le colorisme de l'harmonie, la diversité de l'instrumentation et un sens très vif du contraste rythmique, enrichit considérablement la formule française. De plus, l'ouverture, souvent descriptive, parfois enchaînée directement au drame ou reliée à lui par des figures thématiques, et, d'autre part, la fréquence des morceaux d'orchestre ainsi que l'intégration des chœurs au mouvement dramatique, acheminent quelque peu la tragédie lyrique vers la « symphonie dramatique continue », à laquelle tendra toute l'école romantique. — Mais si l'expression et le ressort théâtral sont plus vigoureux, et le tissu musical plus riche, ici, que chez Lully, il y a, par contre, moins de continuité dans l'action, qui se trouve différée à tout moment par de brillants airs chantés à l'italienne et par des divertissements dansés.

Gluck reprend, à sa manière, plusieurs des innovations de Rameau. Son orchestre, très fourni et traité de manière moderne, c'est-à-dire réellement symphonique (timbres différents amalgamés) confère à la tragédie une résonnance profonde, déjà pré-romantique. L'intégration, cette fois totale, des chœurs et du ballet aux circonstances du drame achève de créer une continuité et une unité réelles. — Mais, aux fins de dégager l'action, le spectacle commence à

entrer dans une phase de restrictions d'où il ne sortira pour ainsi dire plus. Visant au même but, la trame musicale est ici réduite à une harmonisation simple et assez verticale de la ligne mélodique. Et quant à cette action elle-même, souvent ralentie par des répétitions de mots et par le débit élégiaque des airs nombreux, — alourdie aussi par une certaine uniformité rythmique, — elle se trouve, en somme, privée de la nervosité, du coloris et du contraste auxquels Rameau nous avait habitués.

Mozart, très conscient de la crise subie par le drame lyrique à son époque (concrétisée par la diversité de ses formules), prend le parti original de puiser son inspiration non pas tant dans le grand opéra que dans les petites formes lyriques (opera-buffa, opéra-comique, singspiel, dramma giocoso...). Chez lui, les ensembles vocaux fréquents, les **finales** (suites de scènes enchaînées, empruntées à l'opera-buffa) étoffent, par leur musique d'une qualité exceptionnelle, la traditionnelle alternance de l'air et du récitatif. De plus, la caractérisation musicale des personnages et des situations, beaucoup plus accusée que par le passé, instaure une valeur dramatico-musicale nouvelle qui, dans l'avenir, se révélera particulièrement féconde. — Nous assistons ainsi, dans le théâtre de Mozart, à une tentative de réconciliation des deux éléments jusqu'alors les plus antagonistes de l'opéra : la **musique** et **l'action.**

Avec la scène de la Gorge-aux-Loups du **Freischütz,** l'opéra franchit un pas décisif. Ici, les morceaux séparés enchaînés de naguère laissent place à un arioso vocal continu et mobile, faisant corps avec un orchestre frémissant, suggestif, infiniment nuancé, où le **leitmotiv** est, pour la première fois, employé en toute évidence.

Si la ligne vocale porte, plus librement qu'elle ne l'a jamais fait, les accents et les inflexions de la parole, l'orchestre assume, en réalité, le drame dans son entier en englobant à lui seul ses principaux aspects (psychologie, décor, rythme).

L'opéra, ainsi enrichi d'une dimension nouvelle, devient à la fois plus réaliste par la vérité spontanée de l'accent vocal, et plus symboliste par les mystérieuses résonnances que l'orchestre romantique est apte à rendre dans leur indicible profondeur.

On sait comment le principe de cette « symphonie continue » fut amplifié et perfectionné par Richard Wagner : découpée d'abord par scènes, puis par actes entiers, le leitmotiv y joue un rôle important, aussi bien sur le plan dramatique que sur celui de la construction musicale, le développement thématique incarnant — et absorbant — le processus tragique.

Cette formule sera celle de très nombreux opéras postérieurs, et notamment chez Debussy, Schönberg et Berg.

A partir de Wagner, la descente du drame dans la fosse d'orchestre est définitivement accomplie. — Ce sera donc, désormais, « avec les yeux de l'oreille » que nous « verrons » le tremblement lumineux de la forêt de Siegfried, la morne étendue de la mer devant le rocher où meurt Tristan, le jardin vibrant de soleil au sortir des souterrains de Pelléas. — C'est encore à travers la symphonie, beaucoup plus que par le truchement du texte, que nous vivrons les angoisses hallucinées du tzar Boris, que nous suivrons, phase par phase, la lente transfiguration d'Isolde dans la mort, que nous assisterons à la montée, puis à l'explosion de la douleur chez Wozzeck au moment où lui est révélée la trahison de Marie.

Arrivé à ce stade, l'opéra post-wagnérien, décrit, non sans humour par Schönberg, comme « une symphonie pour grand orchestre avec accompagnement d'une voix », peut parfois dépasser même cette définition en ce sens que la présence de la voix, porteuse du texte, n'est pas toujours indispensable au déroulement du drame. Berlioz, déjà, l'avait démontré de façon absolument convaincante dans sa « Symphonie dramatique » **Roméo et Juliette** (1839). — Ainsi, dans certains interludes de **Wozzeck,** l'action psychologique se condensera et s'éclairera de manière inégalable et avec une rare intensité.

II. — EVOLUTION DU LANGAGE MUSICAL AU DEBUT DU VINGTIEME SIECLE

Les premières années du vingtième siècle sont le théâtre d'une crise profonde du langage musical. Cette crise est comparable, sur bien des points, à celle qui secoua le début du dix-septième siècle. Elle en constitue en effet le processus exactement inverse puisqu'elle consiste dans l'émigration de la musique hors du système tonal.

Déjà, tout au long du dix-neuvième siècle, un élargissement progressif de la tonalité s'était effectué. Des apports d'ordre modal, et surtout l'emploi croissant du chromatisme harmonique (multiplication de fondamentales chromatiques introtonales, fonctions de sensible diverses et nombreuses, double-tonalité, etc.) aboutirent, dans le dernier quart du siècle, à dissimuler plus ou moins complètement, pendant de longs passages, la tonique réelle d'une œuvre. Ce fait constitue un symptôme très révélateur de la « lassitude tonale » qui s'empara des compositeurs à cette époque.

Franz Liszt, qui fut probablement le premier maître à écrire des œuvres dégagées de toute empreinte tonale, ne cachait pas son désir d'abolir la tonalité.

Au début du vingtième siècle, tandis que Maurice Emmanuel, dénonçant le « tyran ut », s'inspirait d'une modalité renouvelée de l'Antiquité, plusieurs auteurs, rejetant le langage tonal, cherchèrent de nouvelles normes d'écriture (Scriabine, Désiré Pâque, F. Busoni, etc.) : mais c'est surtout Debussy qui, très tôt, réussit

le mieux à édifier le discours musical sur d'autres supports que le support tonal. Mettant en évidence la linéarité pure de la mélodie, ainsi que la sonorité harmonique non fonctionnelle, il dégagea ainsi le rôle constructeur de **l'intervalle.** Chez lui, comme un peu plus tard chez Bartok, les pages sont nombreuses où la tonique n'apparaît (en tant que telle) que tardivement dans l'œuvre et, en tous cas, privée de ses désignatives fonctionnelles (dominantes et sensibles, réelles ou substituées) en lesquelles, on le sait, repose la force réelle du système tonal.

Un phénomène comparable se discerne chez Strawinsky qui, de plus en plus, remplace la notion de tonalité par celle de **polarité.**

On peut observer parallèlement, au cours de la production de ces maîtres, une raréfaction très significative du thématisme, en même temps que se multiplient les micro-structures (cellules, intervalles, etc.).

Mais c'est à la célèbre école viennoise (représentée par Schönberg, Berg et Webern) qu'il appartint de réaliser, en cette matière, l'évolution la plus décisive.

Schönberg, dont le rôle de pionnier fut considérable, eut le mérite d'avoir compris, avec peut-être plus de lucidité que ses contemporains, la direction précise où s'orientait la musique, et la nature de l'ordre sur lequel celle-ci était en train de s'édifier. Et c'est ainsi qu'il en vint, en 1923, à jeter les bases de l'écriture dodécaphonique sérielle.

De nombreuses œuvres écrites entre 1909 et 1925 constituent un vivant témoignage de la force qui poussa alors la musique vers une organisation de nature sérielle. Parmi celles-ci figurent : au premier chef, toute la production d'Anton Webern de l'opus 7 à l'opus 16 **(Canons latins)** ainsi que le **Concerto de chambre** d'Alban Berg ; et, à un degré moindre, entre autres œuvres, **Pierrot Lunaire** et **Wozzeck.**

Dans cette catégorie d'œuvres pré-sérielles, on discernera, principalement, les caractéristiques suivantes :

1° Primauté de l'élément mélodique. Ecriture de nature contrapunctique, dans laquelle doublures et rencontres de notes à l'octave (ou à l'unisson) sont évitées.

2° Tendance de nombreux passages vers le total chromatique (atteint ou non) soit par continuité directe des mouvements mélodiques, soit par jeux de complémentarité.

3° La force constructive et expressive de la musique ne réside plus tant dans le **thème** que dans **l'intervalle.** Celui-ci peut revêtir une forme tour à tour mélodique et harmonique, — mélodie et harmonie se révélant ainsi les deux aspects différents d'une même essence.

La rétrogradation devient, dans ces conditions, une démarche naturelle puisqu'elle consiste dans la répétition d'un ordre d'intervalles.

Le discours musical, généralement athématique, assure souvent sa cohésion par la pratique d'une libre variation.

III. — L'ŒUVRE D'ALBAN BERG

Disciple fervent de Schönberg, Alban Berg adopta, dans ses lignes générales, les normes de composition préconisées par son maître, mais resta plus que lui attaché au thématisme. Comme Schönberg, il revint, à la fin de sa vie (dans son célèbre **Concerto de violon)** à l'écriture tonale, mais sans rompre toutefois avec le principe sériel.

La production de Berg, beaucoup moins abondante que celle de Schönberg et de Webern, consiste en une vingtaine d'œuvres, écrites entre 1906 et 1935 (date de la mort du compositeur).

Parmi ses œuvres les plus géniales, — et aussi les plus typiques de sa conception musicale, il faut citer : **Wozzeck** (1921), le **Concerto de Chambre** (violon, piano et 13 instruments - 1925) et la **Suite Lyrique** (quatuor à cordes - 1926). — Berg laisse encore, entre autres œuvres : des **Lieder, Trois pièces pour grand orchestre** (1914), un **Quatuor à cordes** (1910), une cantate, **Le Vin** (poème de Baudelaire - 1929), un second opéra inachevé, **Lulu,** un **Concerto pour violon et orchestre** (« A la mémoire d'un ange » - 1935).

Dans son ensemble, l'œuvre de Berg allie à des recherches sonores des plus raffinées un sens aigu de la construction musicale. Une nature passionnée, hypersensible, fiévreuse parfois jusqu'au délire, s'y manifeste, donnant ainsi une signification foncièrement dramatique à chacune de ses créations.

Par la richesse luxuriante de son écriture orchestrale, par un goût marqué de l'harmonie dense, aussi bien que par certain caractère « expressif », Berg se rattache directement à l'école post-romantique autrichienne, représentée principalement par Gustav Mahler.

Enfin, le mouvement esthétique de l'**expressionnisme,** né au début du siècle, et qui s'incarna surtout dans les pays germaniques, trouva en Schönberg et en Berg ses correspondants musicaux les plus qualifiés.

IV. — GENESE ET GENERALITES MUSICALES DE WOZZECK

L'élaboration de **Wozzeck** occupa Alban Berg pendant environ six années (1915 à 1921). Deux d'entre elles furent nécessaires à la mise au point du livret. L'auteur écrit à ce sujet : « Il fallait établir un tri judicieux parmi les vingt-six scènes de Büchner, parfois fragmentaires et souvent fort lâchement reliées. Il fallait éviter les répétitions susceptibles de paralyser la variation musicale. Il fallait rapprocher les

scènes, les juxtaposer et les grouper en actes. La solution de ce problème relevait déjà de l'architectonique musicale plutôt que de l'art dramatique ». (H. POUSSEUR : **Ecrits d'Alban Berg).** — Les scènes du livret forment ainsi trois groupes distincts : Exposition (1er acte) — Péripétie (2e acte) — Catastrophe (3e acte).

Chacun des trois actes adopte une forme musicale précise, dont la structure est très fermement délimitée, bien qu'en relation étroite avec le drame. Et cependant, précise Alban Berg — qui considère le fait comme la meilleure réussite de **Wozzeck** — aucun spectateur, si averti soit-il, ne doit pouvoir distinguer ces formes en tant que telles, l'attention du public devant être entièrement absorbée par l'Idée de l'opéra.

Quels sont les antécédents du drame d'Alban Berg ? Mise à part la formule wagnérienne, qui pose en regard de **Wozzeck** un principe de base, mais d'ordre cependant très général, c'est peut-être dans certaines innovations du récitatif russe (chez Moussorgski notamment) dont la grande mobilité d'inflexions vise à une recherche de réalisme, que l'on pourrait discerner une lointaine parenté avec le style dramatique, surtout vocal, de Berg. Sans vouloir minimiser l'influence indirecte de certains accents du **vérisme** italien, c'est encore du monodrame de Schönberg, **Erwartung** (1909) qu'il convient le mieux de rapprocher le **Wozzeck** de Berg. La pâte musicale riche et nuancée, l'orchestre raffiné d'**Erwartung,** la grande diversité de ses ressources vocales, mises au service d'une atmosphère poétique et dramatique très particulière, son climat d'angoisses et de prémonitions typiquement expressionniste, font d'**Erwartung** l'« opéra » directement précurseur de **Wozzeck.**

RESSOURCES DE LA VOIX

Celles-ci sont multiples. — En dehors du **parler ordinaire (non rythmique),** les formes de libre **récitatif** sont nombreuses : 1° presque parlé (la hauteur approximative de la voix est indiquée par une petite croix dans la hampe de la note), 2° à demi chanté (notes à hampe barrée), 3° chanté. — **Passages lyriques :** 1° brefs, dont le relief s'accuse par contraste avec le récitatif où ils sont enchâssés (ex. : Acte Ier, 674-676). 2° Périodes lyriques plus longues (ex. : Acte Ier, 127-132). Enfin, airs et chansons (entiers ou fragmentaires) en lesquels la voix se déploie dans toute son ampleur.

Les oppositions, parfois brusquées, entre plusieurs de ces formes (ex. : Acte III, sc. 1) les transitions rapides d'une forme à une autre (ex. : Acte II, 630-633) sont particulièrement représentatives de la déclamation dramatique de Berg.

Noter aussi les utilisations plus exceptionnelles de la voix, comme : Glissando, simple ou tremblé ; voix de fausset, rire et toux rythmés, « couacs » du Capitaine, etc.

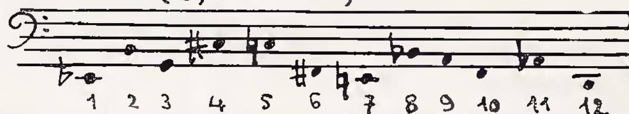
ECRITURE MUSICALE

Tout au long de sa production, Berg accuse un rattachement non négligeable à certaines valeurs traditionnelles telles que : thématisme, emploi d'accords verticaux, doublures de mélodie entre voix et orchestre, etc, concurremment à des procédés beaucoup plus modernes.

De ces derniers, des exemples remarquables sont donnés dans **Wozzeck,** comme l'écriture contrapunctique très riche, — les dissociations entre une mélodie et son harmonie accompagnante, — entre une mélodie et ses valeurs de durée, — la technique de variation très développée (une bonne démonstration en sera fournie par l'étude des thèmes).

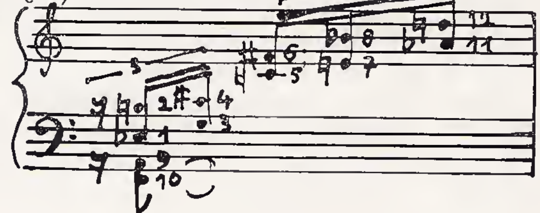
Dans le cadre d'une écriture plus spécialement présérielle : les rétrogradations, — les fracassements et dislocations d'accords, comme aussi la condensation sous forme harmonique d'une mélodie donnée, — le principe dodécaphonique sériel du total des douze sons, atteint par continuité mélodique **(ex. 1)** ou par

Thème de la Passacaille, présentation mélodique :
(I, 488-495)



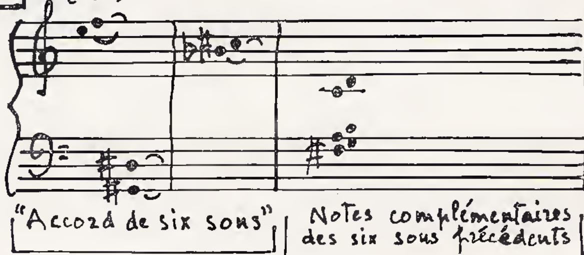
EX. 1

Même thème, présentation ramassée :
(I, 537)



complémentarité **(ex. 2),** — enfin le fréquent maniement de l'intervalle en tant que valeur musicale intrinsèque.

EX. 2



(à suivre)

CHEMINS VERS PARSIFAL [1]

(suite)

par Pierre BOULEZ

Que dire maintenant du langage harmonique lui-même, au sein duquel pareille ductilité se réalise ? Depuis longtemps, on a constaté la dualité du vocabulaire harmonique chez Wagner, le diatonisme s'opposant au chromatisme, comme aux jours de Monteverdi et de Gesualdo, dont les Madrigaux nous fournissent maints exemples — et, pratiquement, selon la même symbolique. Chromatisme ? Ténèbres, doute, douleur. Diatonisme ? Lumière, affirmation, joie. Les correspondances n'ont à peu près pas varié pendant trois siècles, si Wagner les utilise avec plus d'insistance, et surtout plus d'ampleur. Si bien qu'il me paraît difficile de parler des tendances « archaïsantes » du versant diatonique, et de l'impulsion « moderniste » du versant chromatique. (Ou alors, il faudrait en dire autant de Monteverdi et Gesualdo, ce qui n'a guère de sens...) Dans l'élargissement extrême du vocabulaire tonal, Wagner utilise la dialectique : mouvement/repos, stabilité/déséquilibre ; en d'autres termes, pour reprendre une expression que j'ai déjà employée à d'autres sujets, la **lisibilité,** univoque, de la structure diatonique alterne avec l'ambiguïté, équivoque, de la structure chromatique : d'où le degré plus ou moins grand de difficulté à appréhender les fonctions du langage harmonique dans leur évolution du simple au complexe.

Entre ces deux extrêmes se meut la polyphonie de Wagner. Adorno l'a analysée avec une grande acuité : « Rappelons que ses œuvres de la maturité sous leur forme orchestrale la plus riche sont fondées sans exception sur une écriture harmonique à quatre voix quasi académique. Très souvent celle-ci a la forme suivante : voix supérieure énonçant la mélodie — basse tenue, interprétée de façon changeante — voix intermédiaires qui paraphrasent harmoniquement et glissent chromatiquement. » (Il ajoute une explication de ce phénomène que, pour ma part, je ne trouve guère convaincante : « L'écriture harmonique à quatre voix s'explique par le respect du dilettante et de l'outsider pour le « choral » régulier du traité d'harmonie, mais peut-être aussi par l'attitude du compositeur battant la mesure. Le choral offre l'achèvement du schéma harmonique des temps de la mesure, où chaque temps coïncide avec un accord. » Si ces lignes pouvaient s'appliquer à un cas précis, ce serait bien plutôt celui de Berlioz...). Cependant, il poursuit : « Les harmonies et leur cohésion, mais non pas l'écriture harmonique, sont pénétrées de l'aspiration émancipatrice de Wagner, et souvent il pourrait sembler que, par une écriture académique des accords anti-académiques, le révolutionnaire de l'harmonie voulût se concilier les maîtres qu'il avait fuis. » Il existe, certes, une contradiction étonnante entre cette fixité de l'écriture à quatre voix, cette permanence, cette **rémanence** du schéma d'école, et l'extraordinaire invention, l'audace parfois extrême des enchaînements harmoniques. Adorno conclut ainsi son analyse : « Tous ces accords renvoient à l' « ancien », à des notions comme celle de passage, d'altération, de retard. Mais en devenant finalement le centre du processus musical, ils acquièrent la puissance de ce qui n'a jamais été. » Ainsi décrit, le langage de Wagner peut apparaître unilatéral, ayant privilégié une dimension par rapport aux autres. On ne s'est d'ailleurs pas fait faute de lancer ce grief à Wagner et de lui reprocher son absence de polyphonie proprement dite, malgré quelques spectaculaires superpositions de thèmes — et on a remarqué, en passant, que les combinaisons, par Bach, de thèmes **dynamiques** étaient beaucoup plus complexes à réaliser que l'agencement de motifs absolument **statiques,** prêts à s'incruster dans un schéma général immobile. Certes, la polyphonie harmonique de Wagner — où, entre la voix mélodique supérieure et la basse, les deux voix intermédiaires sont principalement destinées à **vivifier** les progressions globales — n'a rien à voir avec ce que l'on est convenu de considérer sous la rubrique polyphonie. Mais l'évolution du langage n'est-elle pas responsable de l'évolution de la notion elle-même de polyphonie ?

---

(1) Extrait du programme du Festival de Bayreuth 1970 et publié avec l'aimable autorisation du Festpielhaus.

Selon le schéma d'école, on distingue : contrepoint et harmonie, parce qu'en effet, à un certain stade du développement du langage tonal, ces deux notions ne coïncidaient que par une hypothèse de contrôle réciproque. Plus le langage a évolué vers la différenciation des fonctions harmoniques, plus ces deux entités : contrepoint et harmonie, ont été obligées de vivre en symbiose pour pouvoir subsister concurremment. (Les fugues des op. 106 et 133 de Beethoven sont des exemples, rares, de « rébellion » du contrepoint contre les fonctions harmoniques envahissantes.) On a abouti, avec Wagner, à un point où ces deux notions sont au bord de la fusion pour donner naissance à un phénomène global, où les dimensions verticale et horizontale se projettent réciproquement l'une sur l'autre. Il arrive par là que les fonctions tonales sont progressivement corrompues par la force individuelle des intervalles. Cela constitue le point de départ de l'évolution de l'écriture chez Schönberg, tout d'abord — puis chez Berg et Webern. Parlant des accords wagnériens, Adorno tire cette conclusion : « Ils ne deviennent entièrement intelligibles qu'à partir du matériau le plus avancé de la musique contemporaine qui a rompu la continuité de la transition wagnérienne. » Cette conclusion, je la tiendrais pour beaucoup plus significative encore, si on l'applique à la fusion : contrepoint/harmonie, dans une formulation inédite de la notion de polyphonie. Bien sûr, la continuité voulue, obstinément poursuivie, dans le mouvement ininterrompu de cette polyphonie ne va pas sans certains « tics » d'écriture, que je ne suis d'ailleurs pas le premier à relever. Les innombrables cadences rompues, en particulier, se voient aisément débusquées comme les trop visibles coutures, les cicatrices presque, d'un tissu « normal » après amputation de ses clausules habituelles. On pourrait quelquefois rétablir sinon la première rédaction du texte, du moins la pensée traditionaliste qui lui a donné naissance, et s'est trouvée **corrigée** pour des raisons stylistiques. Même dans **Parsifal,** nous trouvons ce genre de gauchissement, mais c'était sans doute l'indispensable tribut à l'unification du discours musical.

L'orchestre de **Parsifal** a toujours été jugé sur des critères différents de celui des autres œuvres, Debussy , qui critiquait si impitoyablement les sonorités du **Ring,** avait la plus grande admiration pour le monde sonore de **Parsifal** — il en a d'ailleurs porté témoignage dans **Pelléas.** Mais il l'a aussi écrit : « On entend là des sonorités orchestrales uniques et imprévues, nobles et fortes. C'est l'un des plus beaux monuments que l'on ait élevé à la gloire imperturbable de la musique. » Strawinsky lui-même, si allergique qu'il se soit montré à la représentation qu'il avait vue à Bayreuth, n'en a pas moins écrit **Zvezdoliki,** dont la sonorité est si proche de celle de **Parsifal,** dans l'emploi des vents. (Sans vouloir parler du contenu mystique impliqué par le poème.) Que cet orchestre soit « simple », en comparaison avec les autres œuvres, provient d'abord de l'évolution stylistique, de la qualité du matériau musical, du **tempo** général de l'œuvre. Que Wagner ait réduit la complexité des phénomènes sonores en fonction de l'expérience du **Ring** dans son théâtre de Bayreuth, cela est néanmoins plus que probable. Il est à croire que la partition a été écrite en fonction d'un lieu précis, avec la connaissance pragmatique de ses conditions acoustiques. Plus que dans ses autres partitions, Wagner joue ici sur les contrastes entre timbres purs et doublures : tantôt, on **reconnaîtra** l'instrument, clairement mis en évidence comme soliste, l'orchestre sera **lisible ;** tantôt, les doublures seront chargées de camoufler l'identité des divers instruments, et, par la fusion ainsi opérée de plusieurs timbres, d'obtenir une sonorité globale à l'intérieur d'une sorte de **continuum** imaginaire du timbre. Dans ce domaine, autant que dans les autres, Wagner poursuit avec intrépidité son but : une oscillation constante entre connaissance et illusion.

Aurai-je par trop analysé les composantes du langage wagnérien au point d'en laisser évaporer la poésie et le mystère ? Proust écrit non sans malice : « Chez lui (Wagner), quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée — c'est-à-dire malheureusement un peu détruite — par l'allégresse du fabricateur. » Wagner a, en effet, prêté le flanc à beaucoup d'attaques, souvent sans bienveillance, touchant son esprit de systématisation, ses tentatives plus que rationnelles d'apprivoiser l'irrationnel. Cependant, il trouve en Proust un justificateur, et pour des raisons inattendues qui ne laisseraient pas de surprendre, si l'on ne songeait qu'il s'agit là d'un plaidoyer **pro domo,** Balzac, et, sous-entendu, Proust, ayant été maintes fois accusés d'avoir travaillé au jour le jour sans trop se soucier d'un grand plan général. Je cite intégralement ce paragraphe, car il me paraît d'une importance capitale pour comprendre l'**agglomération** » Wagner : « L'autre musicien, celui qui me ravissait en ce moment, Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme un thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Evangile, s'avisa brusquement, en projetant sur eux une illumination réprospective, qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient, et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. » Poussant la considération plus loin que la description de ce hasard heureux..., Proust en examine les bénéfices esthétiques : « Unité ultérieure, non factice, sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui, à grand renfort de titres et de sous-titres, se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des mor-

ceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre ; unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution. Elle est (mais s'appliquant cette fois à l'ensemble) comme tel morceau composé à part, née d'une inspiration, non exigée par le développement artificiel d'une thèse, et qui vient s'intégrer au reste. » Ce que Proust nous donne si clairement à comprendre, en exagérant certainement — pour les besoins de sa démonstration — la part de l'improvisation et sa justification respective, c'est la croissance organique des formes dans l'œuvre de Wagner. Certes, il y a épuisement systématique des potentialités qui lui fournissent ses matériaux thématiques — j'entends ce terme au sens le plus large, qu'il s'agisse d'intervalles mélodiques ou d'intentions instrumentales ; cependant, les idées, exactement dit, **prolifèrent.**

Si, au départ, on a voulu réduire l'invention de Wagner à une conception exagérément mécaniste, on l'a accusé, d'autre part, d'être un magicien cynique de l'illusion tyrannique et contraignante. Glosant sur la « complexité, le caractère d'amalgame, non seulement du son wagnérien, (...) non seulement du timbre, mais de tout l'ouvrage wagnérien », Claudel remarque dans le texte déjà cité : « De même que le son doit être tel qu'il ne laisse libre aucune de nos fibres auditives, mais qu'il faut que toutes à la fois soient nourries et paralysées, il faut aussi que nos puissances d'attention et d'imagination soient requises et absorbées par la musique et non plus l'oreille seulement, et composées dans le sommeil de l'extase, il faut que toutes les issues soient bouchées et que nous mijotions dans la marmite à prestiges. » **Parsifal,** spécialement, refuse, en effet, l'écoute critique : par son apparentement à la cérémonie religieuse, mais aussi par le fait que les lieux de l'action — Montsalvat comme le château de Klingsor — sont déliés de toute réalité, ils apparaissent ou disparaissent selon une opération magique, et appartiennent à ce qu'Adorno appelle la **fantasmagorie.** En ceci, Wagner «**achève** » le rêve du Romantisme : il l' « **achève** » par excès. L'illusion de Weber, de Berlioz, est naïve, « crédible » ; l'illusion de Wagner est créée pour détruire **toutes** les illusions, à l'image du domaine de Klingsor qui se trasforme en désert. On a raillé sur son propre humour lorsque, probablement lassé des excès réalistes de la féerie, et de problèmes absurdes auxquels ils conduisaient (« les demoiselles qu'on enlève vers les contres avec une ficelle au derrière »...), Wagner souhaitait une représentation idéale hors des misérables contingences techniques. Son humour critique montre, en tout cas, qu'il ne se faisait plus guère d'illusions sur l'**Illusion.**

Quant à l'interprétation, je ne pourrais que renvoyer aux différentes idées que j'ai exprimées, concernant les composantes individuelles de l'opéra ; j'ai été suffisamment explicite sur chaque point pour ne pas avoir à écrire maintenant un petit manuel d'applications pratiques... Cependant, j'aimerais m'expliquer à propos du mot : « romantisme », et des malentendus qu'il a engendrés. J'ai naguère résumé mon point de vue dans une boutade, à savoir que **Parsifal** avait été composé par Wagner, et non par Guillaume II... Il me semble, en effet, que les gestes de Wagner, dans sa musique, ne sont ni emphatiques, ni grandiloquents ; il me semble que la grandeur véritable se passe de parodies démonstratives outrées ; il me semble encore que le texte musical manifestant on ne peut plus explicitement les intentions du compositeur, il est inutile de vouloir lui donner un « rendement » supérieur sous peine de tomber dans la caricature. Surtout dans **Parsifal,** le romantisme est intérieur ; les lignes musicales ont par elles-mêmes un impact suffisant sans vouloir leur supposer une « expressivité » supplémentaire qui, loin de les renforcer, les contredit, à travers le creux d'une rhétorique vaine et superflue. Sans vouloir m'adonner au plaidoyer personnel, je voudrais parler également de la vitesse, du **tempo.** Je n'entrerai pas dans des détails fastidieux ; mais, ayant consulté les temps d'exécution conservés dans les archives de Bayreuth, j'ai pu me rendre compte que, en 1882, Levi avait dirigé le deuxième acte en soixante-deux minutes ; mon propre temps, 1966, avait été de soixante et une minutes — encore cela concernait-il l'acte le plus animé ! Pour l'acte III, où les tempos lents dominent, 1882 : soixante-quinze minutes ; 1966 : soixante-dix minutes. La variation, on le voit, n'est, proportionnellement, pas extrême... Elle se reflète de la même façon sur les temps de l'acte I (107/100 minutes). On me rétorquera que le temps absolu ne fait rien à l'affaire, et je suis prêt à l'accepter, sachant que bien d'autres phénomènes — étrangers au temps chronométré, et plus importants que lui — entrent en jeu dans la perception d'un tout théâtral. Néanmoins, la balance générale, la répartition du temps sont des indices irréfutables ; dans une œuvre de longue durée, cela constitue une des tâches les plus difficiles à assumer : Savoir à chaque instant, fût-ce inconsciemment, où l'on est — d'où l'on vient, où l'on va — et ainsi être en mesure de régler une souple vitesse de croisière, avec ses tensions et ses détentes. Oui, même dans **Parsifal,** cette respiration ne doit pas être bloquée par une sorte de sentiment que le sacré est immobile — ou immuable...

Incidemment, cela m'amène à parler de traditions. Wieland Wagner, dans son essai intitulé « Denkmalsschutz für Wagner », a mis les choses au point en ce qui concerne la réalisation scénique. Je ne peux que suivre ses conclusions, et les adopter touchant la **lecture** de la partition : toute exécution tend, à travers le déchiffrage de ces hiéroglyphes et signes qu'on nomme partition, vers un but inconnu. L'œuvre garde son potentiel de nouveauté pour qui garde en soi ce désir de nouveauté et d'inconnu. Que ferait-on d'un objet mort enfoui sous la poussière des circonstances passées ? C'est peut-être, en définitive, la leçon du **Gesamtkunstwerk :** l'œuvre d'art totale n'existe que dans la fiction d'un absolu qui se dérobe. Paraphrasant Claudel, j'affirmerai : Cette voix qui nous appelle il nous faut absolument la rejoindre, sans qu'elle perde son accent d'irréparable et d'inaccessible, une source inépuisable de délices et de désespoir.

C'est à titre posthume que « L'E.M. » publie la suite du travail de Jacques Nahoum, décédé accidentellement, il y a quelques semaines. Musicien et musicologue, Jacques Nahoum vivait intensément de musique et de recherche. Ne sachant jamais faire un travail à demi, il s'y livrait corps et âme, le menait à fond et avec enthousiasme. Pour nous, et pour vous, sa disparition brutale est une grande perte que nous avons douloureusement ressentie. Que sa famille veuille bien trouver ici l'expression de nos condoléances les plus attristées.

A. MUSSON.

BEETHOVEN : LES DERNIERS QUATUORS (1)

XIIIe Quatuor, Op. 130 en Si bémol majeur

par Jacques NAHOUM

Troisième mouvement Andante con moto ma non troppo.

Morceau d'une beauté magique et d'un raffinement d'écriture polyphonique inouï pour l'époque. « Dans aucune autre de ses compositions, il n'a mis en œuvre à ce degré toutes les ressources les plus fines, les plus neuves de son génie, les curiosités d'écriture les plus modernisantes. Il n'en est pas de plus subtile, de plus complexe et qui ouvre des chemins aussi nouveaux. On la dirait écrite par un des maîtres contemporain. Richard Strauss s'en est pénétré, on en trouve l'imprégnance dans ses opéras, de l'humour le plus original (Ariane à Naxos).

« Quand on reconnaît cet étonnant travail, que Beethoven réalisait en silence l'année d'avant sa mort, on resesnt davantage l'immense perte que fut pour l'art cette mort prématurée : car Beethoven était en pleine conquête de moyens nouveaux et ces acquisitions qu'il essayait, il les eût ensuite reportées dans sa musique d'orchestre et de chœurs, en leur donnant une ampleur de développement imprévisible. » (Op. cit., p. 187.)

Nous savons maintenant que seul Bartok a poursuivi la voie ouverte par Beethoven, mais c'est une autre histoire et nous tâcherons d'y revenir à l'occasion d'une prochaine analyse du Ve quatuor du maître hongrois.

Tout ce qu'a dit Romain Rolland est juste du point de vue esthétique et psychologique et nous adhérons pleinement à son point de vue ; tentons cependant une analyse purement musicale.
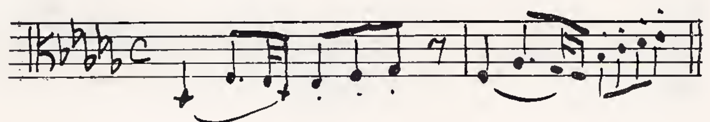
Voici tout d'abord la courbe tonale très simple de ce mouvement dont la forme peut être celle du Lied-Sonate sans développement, mais avec trois thèmes et non deux comme le pensait d'Indy. On peut à la rigueur considérer le thème 3 comme une efflorescence du thème 1 mais il a, à notre point de vue, son individualité propre, et ceci malgré la cellule croche pointée deux triples croches qui se trouve aussi dans le premier thème.

On remarquera avec attention que le Presto précédent se terminait sur la tonique si bémol, et que l'Andante qui suit commence aussi par si bémol, directement infléchi vers le si double bémol, formant demi-ton descendant, donc un chromatisme, celui de la douleur et de la lente méditation du début du quatuor ; à noter le « poco scherzoso » marqué par Beethoven, et justement relevé par Romain Rolland. C'est un rappel de l'Adagio du premier mouvement qui revient comme une **obsession,** et dont on verra le couronnement dans la Grande Fugue, de même que dans le XIVe quatuor op. 131 en ut dièse mineur.

Il y a dans ce mouvement à la fois de l'humour et ... de l'amour, mais un très tendre amour voilé de mystère et d'inquiétude, à quelques endroits bien précis.

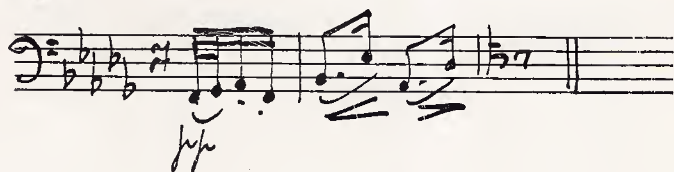
Le premier thème **(Ex. no 16)** se caractérise par son

16



extrême simplicité, par son côté chantant si élégiaque, accompagné par d'amusants pizzicatti du violoncelle qui vont se poursuivre ensuite entre alto et violoncelle ; bref, c'est un délicieux babillage. La fin de l'exposition du premier thème en réb est la suivante : **(Ex. n° 17).** Beethoven va jouer, comme il le fait très souvent avec les trois notes de cadence mib lab réb pour moduler en lab majeur et amener ainsi le deuxième thème **(Ex. n° 18)** avec son rythme caractéristique de doubles croches qui est le même que dans l'Allegro du premier mouvement. La subtilité polyphonique est ici tout simplement admirable. On penserait presque à Palestrina. Tout est en place, rien n'est laissé au hasard. Puis, c'est le retour du premier thème en do majeur en canon violon 1 et violon 2, canon à la quarte inférieure à une noire de distance. On passe en fa majeur avec le thème 1 au violoncelle ponctué par un rythme qui sera celui de la Grande Fugue **(Ex. n° 19,** mesures 22 et 23). Cela nous mène en lab majeur au troisième thème, ou à une variation mélodicorythmique du premier thème, quoique ce thème ait nettement sa propre individualité. Nous avons cité dans notre précédent article l'admirable accompagnement du second violon (thème « oiseau ») pour n'avoir pas à y revenir. Après six montées de gammes en triples croches c'est de nouveau le thème 1 en réb
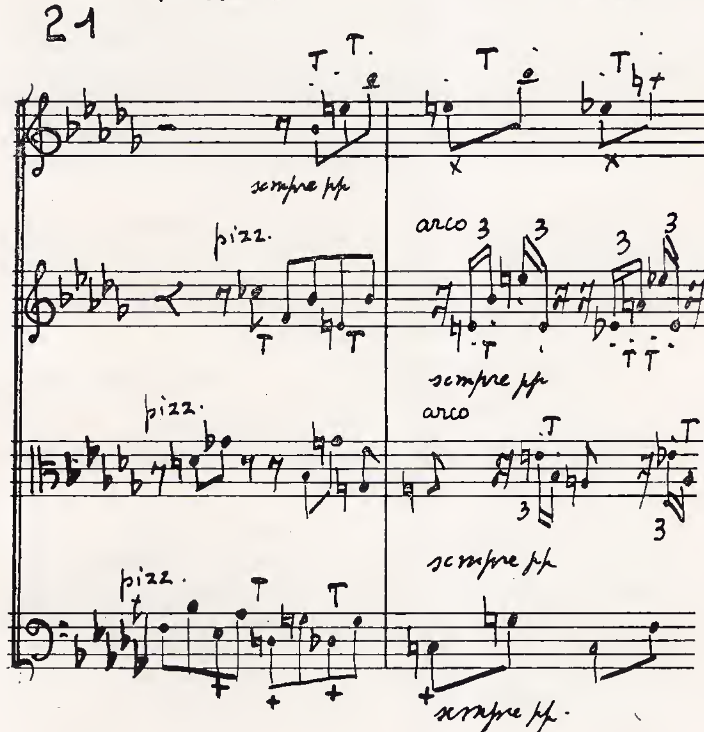
majeur (réexposition non précédée d'un développement), puis le thème 2 en réb majeur également, tonique du mouvement. Les mêmes éléments reviennent, comme le beau fugato mystérieux **(Ex. n° 20)** auquel
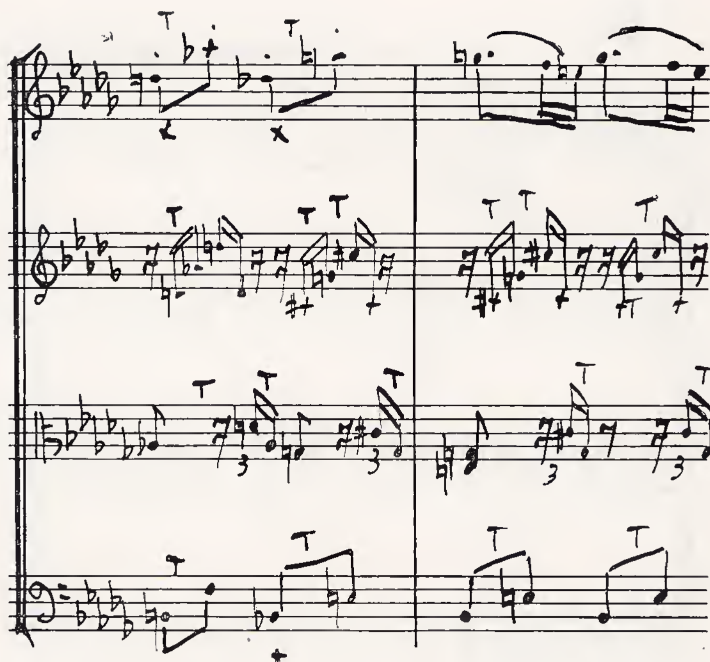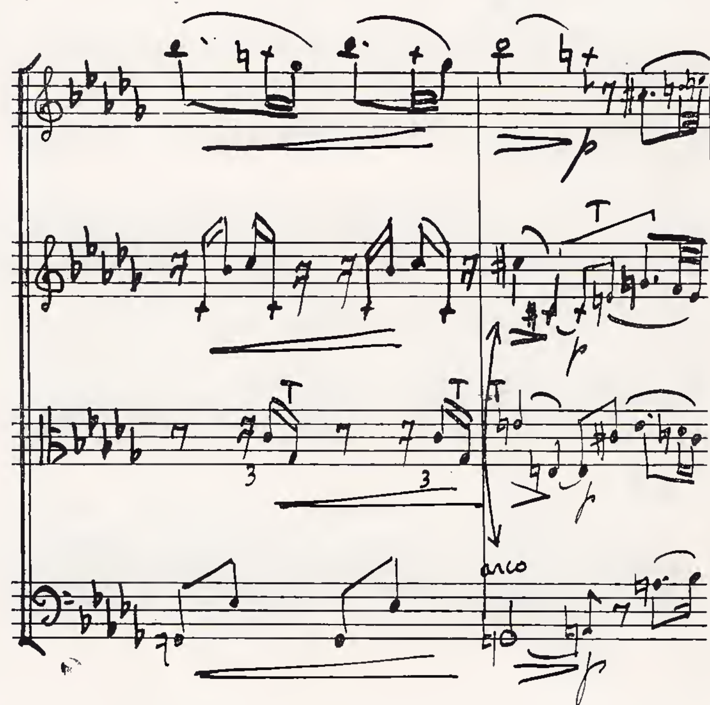


répond le 1er violon : mais tout est changé de registre : de nouveau le thème 1 en fa en canon à la quarte inférieure de do, réapparition du rythme X. On revient en reb avec le thème « oiseau » n° 3 et la musique s'arrête tout à coup sur un lab trillé et un point d'orgue du 1er violon. Le passage qui suit est un des plus magnifiques et inquiétants de toute l'œuvre ; c'est le cœur qui parle ici, plus que l'esprit. On remarquera notamment le rôle très important confié au Triton mélodique et harmonique, ce qui est la marque, chez Beethoven, d'une attitude dépressive pleine d'inquiétude, et même alarmante **(Ex. n° 21** mesures 67 et sqq).

Coda à la mesure 80 et surtout mesure 82 **(Ex. n° 22)** : entre violoncelle et 1er violon fameux thème déjà longuement étudié : deux demi-tons, l'un ascendant et l'autre descendant, qui sera le thème de la Grande Fugue. On voit à quel point Beethoven était hanté par ces demi-tons tout simples mais si impor-

T = triton x x x x = chromatisme
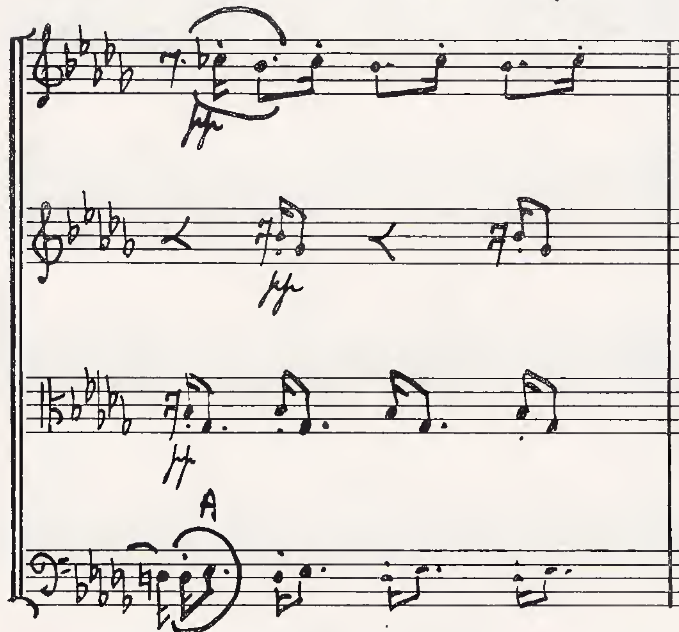






tants dans sa démarche d'homme et de créateur. On voit aussi à quel point, nous l'avons découvert dans notre thèse d'Etat, le triton est lié chez tous les musiciens, populaires ou non, au chromatisme.

Le thème 3 revient en réb majeur toujours sur le thème « oiseau » et c'est la fin, en réb, après un point d'arrêt.

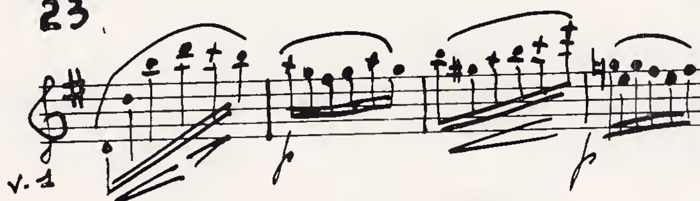
On lira dans Romain Rolland l'évocation du climat psychologique de ce mouvement : il parle à juste titre



de demi-teinte, de couleurs voilées qui me font, à moi, déjà penser à ... Brahms !

Quatrième mouvement alla danza tedesca. — Allegro assai en sol majeur.

On remarque immédiatement le triton réb de la fin du troisième mouvement avec sol début de quatrième mouvement. Rupture tonale, rupture... totale ! C'est une volte-face subite qui apparente ce quatuor à l'esprit de l'ancienne suite instrumentale. Il n'y a pas grand-chose à dire de ce morceau, qui est une simple valse allemande exhalant le très doux plaisir de vivre. Trois parties : Menuet, Trio, Menuet. On remarquera aux mesures 89 à 92 **(Ex. n° 23)** la belle partie en doubles croches qui fait une variation « ornementale » sur le thème initial, faisant penser un peu à Chopin.



Cinquième mouvement. — Cavatine (forme lied).

Ce mouvement, Adagio molto espressivo est un des sommets de toute la musique de Beethoven, et de la musique tout court. C'est une des plus étonnantes confession intimes d'un artiste. On lira avec profit dans le livre de Romain Rolland les pages 190 à 198, extrêmement denses et qui arrivent à cerner la question tant du point de vue technique que psychologique. Qu'ajouter à ce qu'il a dit ?

Ce morceau est pour nous une sorte de temple sacré que l'on ne peut aborder qu'après avoir fait en soi-même le silence total, tendant à une douloureuse prière. Le fond de cette Cavatine dépasse de très loin l'aspect visuel des notes écrites et, est-il nécessaire d'en faire une description technique très poussée, qui enlèverait à ce mouvement tout son pouvoir magique sur notre sensibilité ? Nous le tentons tout de même...

Après la « rustique simplicité » de cette « Alla danza tedesca », il est très étrange de passer tout à coup à cette Cavatine en mib majeur, qui est un des adagio les plus religieux et les plus prenants de Beethoven qui disait lui-même à Carl Holz, « qu'il avait composé cette cavatine, véritablement dans les pleurs de la mélancolie (unter Thränen der Wehmut), pendant l'été 1825, et que jamais sa propre musique n'avait fait sur lui une telle impression ; même, quand il revivait ce morceau, ce qui lui coûtait toujours des larmes... » (In R. Rolland, p. 191.)

Du point de vue nerveux Beethoven était sûrement un cyclothimique, la succession des quatrième et cinquième mouvement de ce quatuor en est un indice très certain, médicalement parlant.

Et pourtant ce « poème musical » lui a coûté beaucoup d'efforts, les Cahiers d'Esquisses en font foi, mais arrivons à l'œuvre elle-même, qui après de longues et difficiles ébauches, s'offre par rapport à elles comme un « resserrement de la pensée » (op. cit., p. 195).

« Peu d'adagios de confessions, chez Beethoven, ont été aussi volontairement comprimés, réduits à l'essentiel, émondés de leur surabondance émotionnelle. C'est pourquoi il parlera moins directement au grand public qu'à une élite... Il enferme en une page l'essence concentrée de longs jours d'effusions et larmes (p. 195). On lira avec grand profit la note 2 de la page 195 où Romain Rolland analyse avec précision la forme Cavatine ; la note est beaucoup trop longue pour que nous la reproduisions ici : mais elle est capitale !

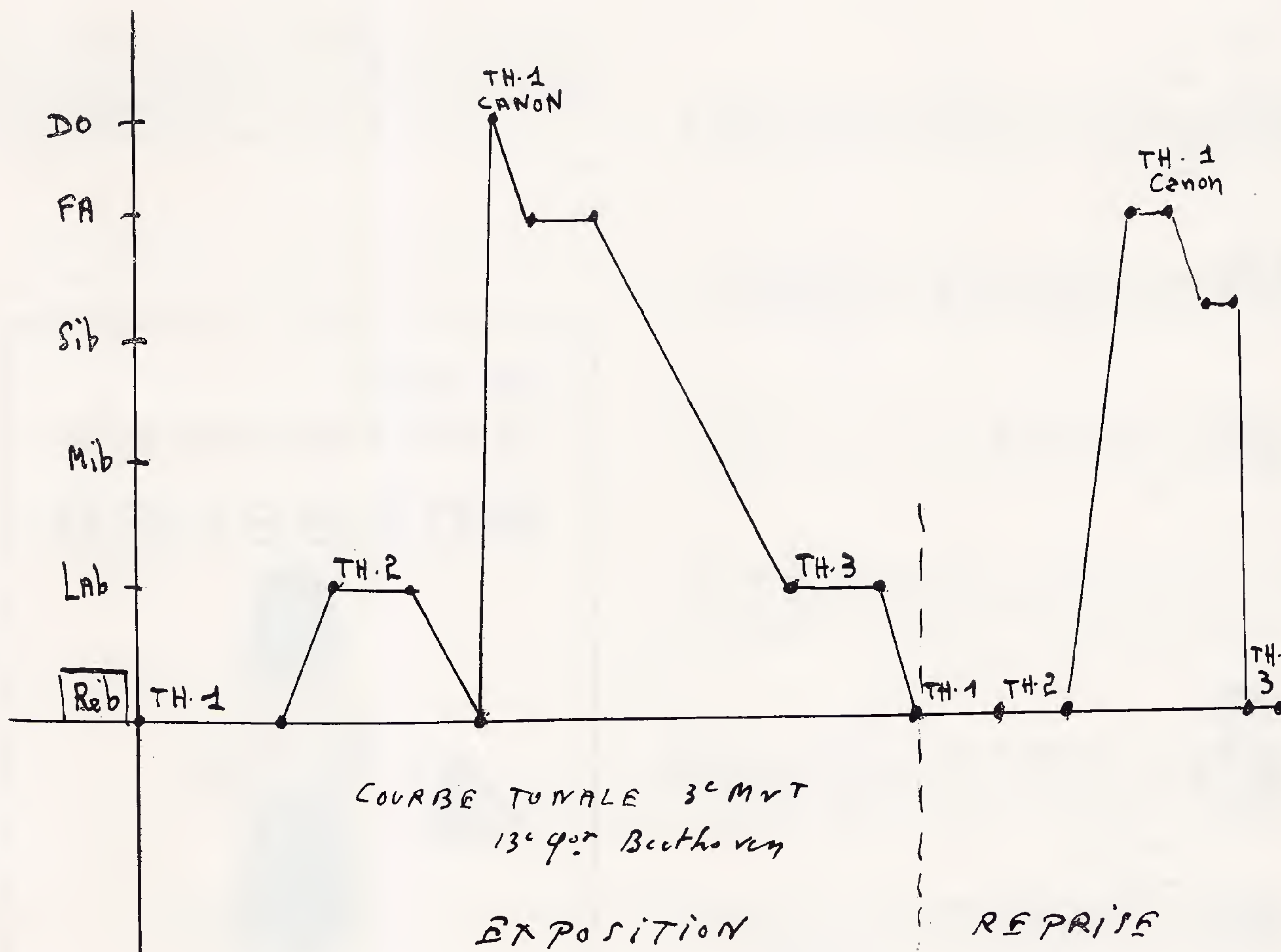
La forme en est très simple et tout y est essentiel. Forme Lied :

A : première partie en mib majeur ; deux thèmes en mib (mesures 1 à 39) ;

B : seconde partie (mesures 40 à 48) « beklemmt » de dob majeur à mib ;

A' : répétition de **A** sans le second thème en mib avec une courte **Coda.**

Il faut remarquer tout de suite les inflexions de demi-ton ascendant au violoncelle, ce demi-ton qui règne dans le quatuor et qui vient apporter un caractère sombre à la tendre et douloureuse prière jouée par le 1er violon auquel le second violon est très directement attaché. « Sotto voce », on entend dès le début le thème partagé entre violon 1 et violon 2. L'oreille perçoit très nettement ceci **(Ex. n° 24)** et non pas sim-

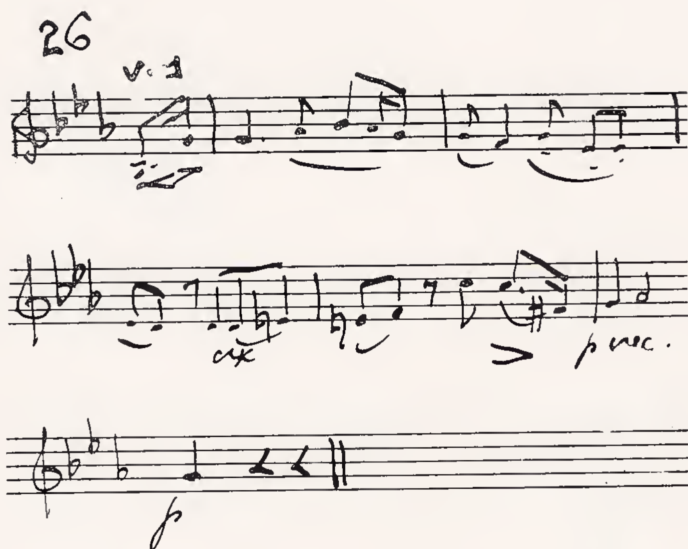


24 CAVATINE
Adagio molto espressivo
sotto voce
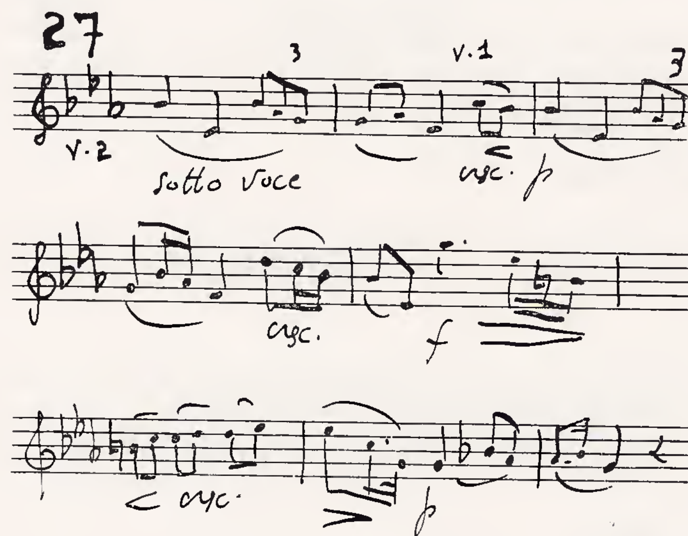
plement cela **(Ex. n° 25).** Ce thème est repris différemment mesures 10 et suivantes. Un épisode où la mélodie est coupée de silences au violon 1 prépare déjà l'épisode central « Beklemmt ». Le chromatisme descendant puis ascendant est surtout au violon 1, de temps en temps au violoncelle **(Ex. n° 26).**

Puis c'est la maginfique deuxième idée en mib également qui ne sera pas rejouée dans la troisième par-

25
sotto voce



tie A' : sotto voce suivi de crescendo puis forte cresc. piano, etc. Rôle très expressif ici des nuances marquées par Beethoven en très grand nombre **(Ex. n° 27).**



La partie centrale est l'angoisse même et aussi les larmes : rôle capital des silences ; ton de dob majeur à la tierce majeure inférieure de mib. Beethoven va du mib à dob par dix-huit répétitions du mib au violon 2 auxquelles il ajoute en cours de route le réb à la basse, le solb au 1er violon. Accompagnement régulier en croches par trois au violon 2, alto et violoncelle ; seul le violon 1 exhale sa longue plainte si émouvante. L'univers secret, intime et profond de Beethoven est là, dans ce tout petit passage qui a influencé et Bartok et Honegger (notamment sa deuxième symphonie : voir notre article de 1970). La partie A' est en mib majeur avec le seul premier thème et se termine par la magnifique et implorante inflexion non sans que soit apparue au violoncelle le fameux thème archétype qui donne à cette partie une sombre couleur. Le rôle de l'analyste n'est pas facile quand il faut passer au crible l'écriture **visuelle** qui cache une profondeur insondable. La magie de la musique, comme disait Honegger, c'est cela : tout s'analyse, bien entendu, mais ici seules l'imagination et l'expérience humaine de la souffrance sont les moteurs de la création musicale.

---

(1) Voir « L'E.M. », nos 177 et 181, avril et octobre 1971.

RÉABONNEMENTS

Si chacun de vous veut bien porter attention à l'adresse figurant sur les sacs d'envoi du présent numéro (182, 1er novembre), il trouvera la mention : octobre. Ce qui veut dire que le numéro dudit mois est le dernier numéro de l'abonnement.

Alors, de grâce, amis lecteurs, n'attendez pas et veuillez procéder rapidement au renouvellement de cet abonnement dont vous trouverez les tarifs en page ci-contre.

UNIVERSITÉ DE PARIS IV - U.E.R. MUSIQUE ET MUSICOLOGIE

PROGRAMME DES ÉTUDES (1971-1972)

L'enseignement de l'U.E.R. se divise en trois cycles, dont le premier (deux ans d'études après le baccalauréat) est un tronc commun menant à un D.U.E.L. d'éducation musicale ; le second cycle (deux ans d'études) se divise à partir de 1971-1972 en deux branches : enseignement et recherche. Le troisième cycle prépare aux divers doctorats.

Cet enseignement s'adresse à trois catégories principales d'étudiants :

1. — **De futurs professeurs de musique** dans les établissements d'enseignement secondaire. Après le Diplôme Universitaire d'Etudes Littéraires (D.U.E.L.), ils prépareront une licence d'Education Musicale (3e année) et un Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement Secondaire ou CAPES (4e année).

Après la licence, ils pourront également préparer une maîtrise en Musicologie (en un an) qui leur ouvrira l'accès aux différents doctorats.

A la fin de la première année de premier cycle, des postes de l'Institut de Préparation aux Enseignements du Second degré (IPES) peuvent, dans la législation actuelle, être accordés sur concours aux étudiants qui en feront la demande.

2. — **De futurs historiens de la musique et des musicologues** se destinant principalement à la recherche. Après le D.U.E.L. ils prépareront une maîtrise (3e et 4e années) spécialisée de Musicologie.

3. — **Des étudiants d'autres disciplines** désireux d'inclure la musique parmi les unités de valeur libres de leur D.U.E.L. ou de leur licence. Ils pourront choisir en mineure parmi certaines U.V. les matières correspondant à leur centre d'intérêt.

a) **Etudiants spécialisés en musique :**

Le niveau d'entrée en première année correspond en principe au baccalauréat musical en préparation. En attendant que ce baccalauréat entre en vigueur, les étudiants qui n'en auraient pas atteint le niveau, trouveront à l'U.E.R. un enseignement de rattrapage.

Le premier cycle comprend normalement deux années sanctionnées par un D.U.E.L. de 12 unités de valeur (U.V.) soit 6 par année, indépendantes les unes des autres. Pour s'inscrire à une U.V. de deuxième année, il faut avoir obtenu 4 U.V. de première année au minimum (dont obligatoirement une U.V. de solfège ou d'harmonie).

Le deuxième cycle section recherche comprend deux années. La première comporte 2 certificats C 1 et l'inscription du mémoire. La seconde comporte la rédaction de ce mémoire et un C 2.

Le deuxième cycle section enseignement conduit en un an à la licence comportant 3 certificats C 1.

Le troisième cycle conduit aux divers doctorats (doctorats de troisième cycle, d'Université ou d'Etat).

b) **Etudiants non spécialisés en musique :**

Ces étudiants peuvent choisir en mineure de premier cycle, en accord avec leur U.E.R. respectives une ou plusieurs U.V. En second cycle, ils peuvent préparer le certificat C 1 d'Histoire de la Musique (no 140).

Doctorats de troisième cycle, d'Université, d'Etat.

S'adresser au Service des Doctorats, 54, rue Saint-Jacques, Paris (5e).

Des auditeurs libres peuvent être admis à certains cours dans la limite des places disponibles (demande à adresser au Directeur). Il leur sera délivré une carte valable pour la seule année scolaire.

GENERALITES

1. — Le niveau de première année correspond en principe à la sortie du baccalauréat musical prévu pour 1972. En attendant sa mise en vigueur, il est organisé sur les matières musicales techniques autres que l'instrument un enseignement de rattrapage sanctionné par des unités de valeur dites « U.V. zéro » (1er chiffre de leur indicatif). Ces U.V. n'entrent pas dans la composition du D.U.E.L. Elles peuvent être prises en mineure par les étudiants d'autres disciplines. On ne peut s'inscrire à la fois à une U.V. zéro et à l'U.V. de D.U.E.L. correspondante.

2. — La première année de premier cycle est consacrée à l'étude de la musique classique, de Bach à Debussy, la deuxième année à celle de la musique pré-classique. Les éléments d'ethno-musicologie et la musique post-debussyste (depuis Stravinsky et Schönberg, incluant l'histoire du jazz) seront étudiés en deuxième cycle.

Le programme d'Histoire de la Musique dans lequel on mettra surtout l'accent sur l'histoire des idées, des formes et de l'évolution du langage musical, servira de fil conducteur dans toute la mesure du possible à l'ensemble des enseignements selon le schéma approximatif très simplifié ci-après (à adapter selon chaque discipline).

3. — Le premier cycle comprend normalement deux années sanctionnées par un D.U.E.L. consistant en 12 U.V. du nouveau régime, les 10 U.V. du régime ancien (69-70) valant 6 U.V. du régime en vigueur depuis 1970-1971.

	1er TRIMESTRE	JANVIER-FEVRIER	MARS-AVRIL	MAI
1re ANNEE	1700 — 1750 Epoque de la basse continue	1750 — 1830 Haydn à Beethoven inclus	1830 — 1900 Romantiques et post-romantiques	1900 — 1918 Epoque debussyste
2e ANNEE	Notions sommaires l'Antiquité et le Haut Moyen-Age. Monodie médiévale (grégorien, trouveurs, etc.)	Moyen - Age Polyphonique	Renaissance	XVIIe siècle

A partir de cette date, chaque année comporte 6 U.V .obtenues indépendamment l'une de l'autre. Pour s'inscrire en deuxième année, il faut avoir obtenu 4 U.V. de première année au minimum, ou 8 U.V. du régime 1969-1970 (dont obligatoirement l'une des U.V. 101 ou 102).

Equivalences d'U.V. entre les deux régimes :

1969-1970		depuis 1970-1971
101	=	101
102	=	102
103 + 109	=	103
104 + 105	=	104
: 106 ou 107 + 108 ' '	=	105
110	=	106

U.V. MINEURES OU DE RATTRAPAGE
(dites U.V. zéro)

MM - 001 - Eléments de la musique.

Ecrit. — Dictée musicale, en deux parties :

a) Dictée mélodique (30 points), à une puis à deux voix, en mesures usuelles, au piano direct ou enregistré. La dictée sera donnée par phrases de caractère musical après diapason fourni. Elle sera jouée avec un accompagnement discret qui en précisera les appuis rythmiques et la signification harmonique, mais qui ne sera pas à prendre en dictée.

b) Dictée d'accords (10 points) donnés isolément au piano après le **la** pour chacun d'eux ; accords parfaits et de septième naturelle, avec les renversements ; la basse pourra être doublée en octaves et l'accord sera chiffré par le candidat.

Préparation : une heure par semaine.

Oral. — (40 points).

Déchiffrage très facile sur un instrument au choix du candidat (piano ou instrument portatif) et questions analytiques sur ce déchiffrage, incluant l'explication des signes employés.

N.B. — La préparation se confond, pour les questions, avec celle de l'U.V. 002. Le déchiffrage instrumental n'est pas préparé à l'Institut : une liste d'établissements compétents peut être fournie sur demande.

MM - 002 - Analyse et écriture.

Ecrit. — (40 points ; durée : 4 heures).

Harmonisation écrite d'un chant donné pouvant être traité sans modulation. L'étudiant aura le choix entre une réalisation complète, soit sur 2 portées de piano, soit sur 4 portées en clefs de quatuor à

cordes, et une basse chiffrée en chiffrage d'intervalles, accompagnée du chiffrage de fonction.

Préparation : une heure par semaine.

N.B. — Pour s'inscrire dans un groupe de T.P. préparant à cette U.V., l'étudiant devra faire la preuve de sa capacité à solfier un texte facile (maximum 2 altérations) et à prendre une dictée mélodique à une voix, de caractère diatonique, mais pouvant comporter des altérations accidentelles.

Oral. — (40 points).

Interrogation faite par l'examinateur au piano, portant sur l'identification de sons, d'intervalles, de tonalités et de rythmes. On pourra demander de solfier de courts fragments en clefs de sol et de fa. On pourra également utiliser des textes enregistrés.

Préparation : une heure par semaine.

U.V. DE PREMIERE ANNEE (dite U.V. 100)

MM - 101 - Eléments de la musique.

Ecrit. — (40 points) Dictée musicale en trois parties :

a) **Dictée mélodique** (20 points) à une puis deux voix, au piano direct ou enregistré. La dictée sera donnée par phrases de caractère musical après diapason fourni. Elle sera jouée avec un accompagnement discret qui en précisera les appuis rythmiques et la signification harmonique, mais qui ne sera pas à prendre en dictée.

Niveau approximatif à l'entrée : dictées progressives de Noël Gallon, n°s 60 à 100.

b) **Dictées d'accords** (20 points) donnés au piano par groupes de 3 ou 4 s'enchaînant harmoniquement, la tonalité étant indiquée pour chaque groupe. Accords parfaits, septièmes et neuvièmes de dominante avec les renversements ; la basse pourra être doublée en octaves, et l'accord sera chiffré par le candidat, d'abord en chiffres d'intervalles, puis en chiffrage de fonction. L'un des groupes sera donné en hauteur relative en indiquant une tonalité différente de la tonalité en hauteur absolue.

Préparation : une heure par semaine.

N.B. — Pour s'inscrire dans un groupe de T.P. préparant à cette U.V., l'étudiant devra soit posséder l'U.V. 001, soit faire la preuve de connaissances équivalentes.

Oral. — (40 points).

a) **Déchiffrage** facile sur un instrument au choix du candidat (piano ou instrument portatif) : 10 points.

b) Lecture solfiée de trois courts fragments, l'un en clef de sol ou fa quatrième (5 points), l'autre dans l'une des cinq autres clefs (5 points), le troisième en clef de sol ou fa quatrième transposé d'après un diapason différent du la absolu (5 points).

c) Questions analytiques posées soit a propos des déchiffrages précédents, soit sur fragments joués par l'examinateur : reconnaissance des sons et intervalles (5 points), tonalités et rythmes (5 points), explication des signes de notation (5 points).

Préparation : une heure par semaine.

Le déchiffrage instrumental n'est pas préparé à l'Institut : une liste d'établissements compétents peut être fournie sur demande.

MM - 102 - Analyse et écriture.

Ecrit. — (4 heures - 40 points).

Harmonisation d'une mélodie non modulante de style tonal ; au choix, soit pour piano sur deux portées, soit sur quatre portées en clefs du quatuor instrumental, soit avec paroles sur trois ou quatre portées avec clefs vocales usuelles (à l'exclusion des clefs d'ut).

En prévision de ce dernier cas, des paroles seront fournies : il appartiendra à l'étudiant de les adapter à la musique.

Préparation : une heure par semaine.

N.B. — Pour s'inscrire aux T.P. préparant à cette U.V., l'étudiant devra soit posséder l'U.V. 002, soit fournir la preuve de connaissances équivalentes.

Oral. — Réalisation à vue au piano (ou à la guitare), après trente secondes de préparation pour chaque épreuve.

a) d'une série d'enchaînements, à partir d'un accord donné initial I, sur un schéma écrit en chiffrages de fonctions et comportant exclusivement des combinaisons de degré I, V et IV.

Le candidat sera libre d'employer ou non renversements, notes étrangères, septièmes ou neuvièmes, la correction des enchaînements ayant le pas sur la complexité (20 points).

b) de courtes formules de chant donné basées sur les mêmes degrés que ci-dessus (20 points).

Préparation : une heure par semaine.

MM - 103 - Structures et formes.

Ecrit. — (4 heures, 40 points).

Dissertation d'Histoire de la Musique, sur une époque, une forme ou un aspect de la période étudiée (de Bach à Debussy).

Préparation (incluant la correction de dissertation) : deux heures par semaine, plus une heure T.P. de bibliographie et de méthodologie.

N.B. — Il sera fait peu de place, dans l'enseignement, aux biographies et aux nomenclatures d'auteurs et d'œuvres mineures, pour lesquelles on renverra aux manuels courants, tels que la **Petite Histoire de la Musique en Europe** de N. Dufourcq, et pour le XIXe siècle aux derniers volumes de l'**Histoire de la Musique** de Combarieu-Dumesnil.

Pour la bibliographie, le manuel de base reste provisoirement le **Précis de Musicologie** (ouvrage collectif, P.U.F.).

Ecrit B. — (2 heures, 40 points).

Identification et commentaire de deux fragments de disques entendus chacun trois fois à quinze minutes de distance (temps d'audition non compris). Une demi-heure sera laissée ensuite après la dernière audition.

Préparation : une heure par semaine.

N.B. — Identification ne signifie pas reconnaissance de l'œuvre par la mémoire, mais exposé des raisons qui vous font rattacher le fragment à une époque, un style, une forme, un auteur ou un groupe d'auteurs.

MM - 104 - Pratique et animation,

Se compose de deux parties qui peuvent être obtenues individuellement.

1) **Pratique individuelle d'un instrument** (40 points).

Cette partie d'U.V. est accordée soit par équivalence à tout étudiant justifiant au moment de l'examen d'un diplôme d'instrument figurant sur une liste qui sera publiée avant le 1er janvier 1972, soit par contrôle continu sur proposition du chargé de cours, aux étudiants ayant fait la preuve de leurs capacités en cours d'année et de leur assiduité lors des exercices de pratique collective. Sont admis pour cette épreuve tous les instrument enseignés au C.N.S.M. et ceux qui figurent sur une liste établie par le Conseil de l'Institut de Musicologie. La voix est assimilée à un instrument monodique.

2) **Pratique collective de la musique** (40 points).

Cette U.V. ne comporte ni programme scolaire, ni examen de fin d'année. Elle est accordée par contrôle continu au cours de séances régulières de lecture musicale collective, chorale ou instrumentale, dont le programme suit en principe la progression du cours d'Histoire de la Musique. Une partie des séances est également réservée à la formation vocale du chœur et à la technique de direction de chorale.

Il pourra également être tenu compte de toute activité régulière de pratique musicale collective arrêtée au début de l'année scolaire par entente entre l'étudiant et le responsable. Cette activité peut être la participation à un ensemble de musique de chambre, à un orchestre ou à une chorale agréées par le responsable ou toute autre activité collective musicale à l'initiative de celui-ci.

Préparation : deux heures par semaine.

MM - 105 - Histoire des civilisations.

Cette U.V. mineure est préparée à l'Institut de Musicologie et le programme en est établi parallèlement à celui de l'U.V. d'histoire de la musique.

Préparation : deux heures par semaine.

Les étudiants peuvent lui substituer, à leur choix, une U.V. de littérature ou de langue, obtenue dans une U.E.R. de Paris/Sorbonne, pour laquelle ils auront reçu l'agrément de l'Institut de Musicologie.

MM - 106 - Secteur optionnel musical.

Cette U.V. mineure ne donne pas lieu à examen distinct dans le cadre de l'U.E.R. Elle consiste dans la validation d'un diplôme ou certificat figurant sur une liste établie par l'Institut de Musicologie et qui sera publiée avant le 1er janvier 1972.

Les étudiants peuvent lui substituer une U.V. d'une autre discipline obtenue à l'Université de Paris/Sorbonne (à l'exclusion de celle qu'ils ont déjà choisie en 105).

N.B. — Un atelier d'organologie et de prise de son est également ouvert aux étudiants intéressés.

U.V. DE DEUXIEME ANNEE (dites U.V. 200)

MM - 201 - Eléments de la musique.

Ecrit.

a) Dictée musicale (20 points). La dictée ne sera pas morcelée en fragments. Elle sera donnée à partir d'un disque de musique classique comportant une ligne mélodique continue et une basse harmonique nette, et sera répétée dans son entier, avec une interruption d'une minute entre chaque audition, autant de fois qu'elle contient trois secondes. On devra en noter le chant et la basse, accompagnée d'un chiffrage de fonction (numéro du degré, surmonté s'il y a lieu d'un point pour le premier renversement, de deux pour le deuxième renversement, etc.) limité aux notes essentielles. Pour pallier les variations éventuelles de fréquence des appareils, la tonalité initiale sera indiquée au départ.

b) Correction d'une exécution fautive (20 points). Le texte correct sera distribué et l'exécution enregistrée répétée trois fois. On devra annoter le texte fourni en indiquant les divergences observées.

Préparation : une heure par semaine.

Oral.

Interrogation au piano (40 points) : questions d'oreille et de théorie portant sur l'identification des sons et intervalles, l'analyse des accords de quatre à cinq sons, des tonalités classiques et modales et l'explication des signes de l'écriture, y compris les principaux signes des XVIIe et XVIIIe siècles. On pourra également utiliser des textes enregistrés.

Préparation : une heure par semaine.

MM - 202 - Analyse et écriture.

Ecrit. — (40 points) quatre heures.

Harmonisation d'une mélodie de style tonal, modulant aux tons voisins, dans les mêmes conditions que pour l'U.V. 102 (20 points) et composition pour le même destinataire d'une variation ou d'un court développement à partir de cette mélodie (20 points).

Préparation : une heure par semaine.

Oral. — (40 points).

Court déchiffrage et harmonisation à vue au piano (ou à la guitare) d'un chant donné tonal non modulant.

Préparation : une heure : exercices pratiques.

MM - 203 - Structures et formes.

Ecrit. — (40 points) quatre heures.

Dissertation d'histoire de la musique portant sur une époque, une forme ou un aspect de la période étudiée (origines à 1700).

N.B. — Même remarque que pour MM 103, en renvoyant pour Bibliographie au **Cours d'histoire de la Musique** de Jacques Chailley (éditions Leduc).

Commentaire sur table d'une œuvre empruntée à la même période (sans programme limitatif). Durée de la préparation : vingt minutes.

Préparation des deux épreuves : trois heures par semaine.

Suite page 27/111 →

AVIS ADMINISTRATIFS

C.A.E.M. PREMIERE ET DEUXIEME PARTIES
Session 1972

Les registres des inscriptions sont ouverts en France, au secrétariat de chaque académie, ainsi qu'au siège des missions culturelles des Ambassades de France à Alger, Tunis et Rabat du 8 novembre 1971 au 14 janvier 1972 inclus à 18 heures, heure locale.

Le calendrier des épreuves écrites sera fixé ultérieurement.

Arrêté du 27-10-71 ; **B.O.E.N. n° 41** (4-11-71), pages 2652/53.

***

Horaires, programmes et organisation des enseignements dispensés dans les classes du second cycle long durant l'année scolaire 1971-1972.

Epreuves facultatives :

Les enseignements facultatifs, pour porter tous leurs fruits, doivent être organisés avec le même soin que les enseignements obligatoires.

Il doit être à ce propos précisé très clairement aux élèves que le caractère facultatif d'un enseignement réside dans la liberté laissée aux élèves en début d'année scolaire de suivre, ou de ne pas suivre cet enseignement. Mais il est bien évident qu'un élève ayant choisi d'étudier une discipline facultative est astreint à la même obligation d'assiduité que s'il s'agissait d'un enseignement obligatoire.

L'Education Musicale est inscrite dans les emplois du temps pour une heure hebdomadaire dans les sections suivantes :

— **Classe de Seconde** : A 1, A 2, A 3, A 4, A 5, AB 1, AB 2, AB 3, C ;
— **Classe de Première** : A 1, A 2, A 3, A 4, A 5, B 1, B 2, C, D ;
— **Classe Terminale** : A 1, A 2, A 3, A 4, A 5, B 1, B 2, C, D.

(Circulaire 71-219 du 5-07-71 ; B.O.E.N. n° 28 du 15-07-71.)

***

Echanges franco-québécois

Pour l'année scolaire 1972-1973, la musique figure dans les disciplines retenues. Peuvent poser leur candidature les professeurs enseignant dans le premier cycle, âgés d'au plus 35 ans, dégagés du service militaire et justifier d'au moins cinq années d'expérience professionnelle.

(Circulaire n° 70-316 du 11-10-71 ; **B.O.E.N. n° 39** du 21-10-71, page 2504).

Circulaire n° 71-280 du 7 septembre 1971
(B.O. n° 34 du 16 septembre 1971)

Ouverture du concours de recrutement des chargés d'enseignement des enseignements spéciaux — Session 1971.

L'épreuve écrite aura lieu au chef-lieu de chaque académie de 9 heures à 12 heures, le mercredi 15 décembre 1971.

Les copies seront envoyées dans les meilleurs délais, sous double pli scellé, à la direction chargée des Personnels enseignants.

L'épreuve pédagogique pourra être organisée à partir du 15 novembre 1971 à la diligence des présidents du jury.

Olivier CORBIOT
Professeur d'Education Musicale
au lycée Henri IV

AUTOUR D'APOLLON

Qui était donc ce « divin APOLLON », « ce maître en tout savoir » ? Baudelaire l'a bien situé en disant « qu'au-dessous de lui, au pied de la montagne, dans les ronces et dans la boue, la troupe des humains, la bande des ilotes simule les grimaces de la jouissance... » (1).

La Symphonie « JUPITER » porte un titre olympien. C'est sans doute par ses premières mesures, au caractère impératif que l'on peut justifier le titre de l'œuvre de Mozart.

Vingt et un ans auparavant, l'enfant de Salzbourg avait écrit une petite comédie latine intitulée « Apollo et Hyacinthus » (K. 38). Le fils de Jupiter est « celui qui vient de loin », et il semble que Mozart, encore jeune, était tout désigné pour composer de la musique sur un tel sujet.

Un siècle avant, Johann Pachelbel compose l'Aria Quinta de l'Hexachordum Apollinis où l'auteur du célèbre canon « se révèle comme un maître de la variation pour clavecin » (2).

Que représente en fait Apollon ? « Eugène Delacroix reprenant à son compte le thème choisi près de deux cents ans auparavant par Le Brun représente le triomphe d'Apollon où cette allégorie devait sans doute le séduire, car on a pu y voir le triomphe de la lumière sur les ténèbres, du génie sur la médiocrité et l'envie, du beau sur le laid et du bien sur le mal » (3).

Nous nous demandons comment Apollon sut se faire représenter si bien par des chanteurs d'opéras du Grand Siècle alors que dans l'Antiquité les invocations au dieu se faisaient par les « cris inarticulés de la Pythie de Delphes », Delphes où les jeunes filles, agréables danseuses laissaient imaginer des mouvements gracieux semblables à ceux des nymphes, des heures et des muses ; et Délos où l'hyporchème paraît comme un élément essentiel des fêtes qui voient les chœurs se diviser en deux fractions, l'une chantant immobile ou esquissant une simple ronde, tandis que l'autre exécute une danse beaucoup plus expressive, destinée à illustrer le chant de la première. C'était un chant vif et enthousiaste.

C'est dans le Rondo Burlesque de la neuvième Symphonie que Gustave MAHLER a inscrit cette dédicace qui ne saurait passer inaperçue : « Dédié à mes frères en Apollon ».

Les Hyperboréens.

Ce dieu, chez les anciens était multiple. C'était d'abord le dieu des pays du Nord : les régions hyperboréennes, où le jour dure six mois durant lesquels le ciel reste éternellement bleu. Idéales et mystérieuses, elles diffusent une lumière éternelle. C'est en hiver qu'Apollon s'y retire et préserve des maladies les hyperboréens qui vivent mille ans, se nourrissent de fruits et, végétariens ignorent les guerres et les querelles. Les mythes hyperboréens étaient venus des pays danubiens, peut-être du fond de la mer Adriatique. Après l'hiver, Apollon revenait en Grèce en chevauchant un griffon. Il est difficile de situer géographiquement les Hyperboréens. HERODOTE les situe au-delà de la Scythie. Il est vrai qu'à son époque, les cartes n'étaient pas d'une rigueur extrême :

« Je ris, écrit-il quand je vois les cartes de la terre que beaucoup ont dessiné dans le passé et que personne n'a expliqué de façon sensée. Ils dessinent l'océan courant autour de la terre, laquelle est ronde comme si elle avait été faite au compas, et ils font l'Asie égale à l'Europe. » (4.36 - cité par J.-P. Vernant).

Selon une théorie de M. ROSHER, Apollon est le dieu solaire. C'est celui qui embellit la vie des hommes par les Arts. Ainsi l'Apollon représenté par Millet au faîte de l'Opéra de Paris est entouré de la Poésie et de la Musique et qui servant de paratonnerre attire à la chaude saison les foudres de son père Zeus, « l'air brillant » c'est l'éclair foudroyant le laurier. Selon une autre théorie, Apollon a un rôle et des attributs exclusivement moraux. Le dieu apparaît aussi comme devin. Son culte, chez les Doriens, est célébré à Tempé puis se propage à Delos, à Delphes et en Crète. Il est purificateur des âmes et médiateur des bienveillances divines.

---

(1) Petits Poèmes en prose. **Les trésors de la Littérature Française** (imprimé en Suisse).

(2) **Histoire de la Musique de la Pléiade,** p. 1826.

(3) Serullaz - E. Delacroix.

Les allusions à Apollon, considéré parfois comme dieu de la Musique sont fréquentes dans les ouvrages lyriques et chorégraphiques. C'est « le Pas d'Apollon » écrit pour VESTRIS par Grétry dans le « Casque et les Colombes » ballet en un acte. C'est le « Ballet des Comètes » où Orphée et Apollon faisaient de belles entrées. Au dix-huitième siècle, l' « Apollon et Daphné » est un sujet fréquemment traité (3 bis). Il y a « Apollon parmi les bergers », « Apollon et Coronis » et, plus près de nous, « L'Apollon Musagète » où Serge Lifar tint le rôle principal sur une chorégraphie de G. Balanchine avec l'ouvrage de Strawinsky.

Apollon ne devint musagète c'est-à-dire conducteur de muses qu'après avoir scellé son pacte avec Bacchus, c'est-à-dire Dionysos. Selon Serge Lifar, il faut donc planer « sur des sommets où toutes les couleurs se fondent en une aveuglante blancheur ».

Il semble qu'au dix-neuvième siècle le ballet et le spectacle d'Opéra aient éliminé le merveilleux mythologique. Et pourtant, le « Ballet en Blanc » avec tutus était proche de l'idéal apollinien.

Dans son tableau « Fruits suspendus », Paul Klee nous fait assister à la lente poussée des fleurs nocturnes qui, dans l'obscurité viennent s'épanouir en fruits éclatants. C'est le symbole même de la création auquel on assiste dans ce passage de l'ombre à la lumière. P. Klee était comme E. Delacroix, passionné de musique et, vers 1901, tenait sa partie dans un quintette à Munich.

Les Muses.

On peut assurer que « la fable d'Apollon est un mélange confus de traditions historiques d'allusions tirées des idées astronomiques, de symboles poétiques et de souvenirs empruntés aux mythes de l'Orient et de l'Egypte (L. Grégoire) ». Grâce à Bacchus, il rencontre Melpomène et préside au concert des Muses.

Les réunions ont lieu sur le Mont Parnasse, où coule la Fontaine de Castalie.

C'est que les muses aiment à séjourner près des sources dont le murmure fournit au poète l'ambiance nécessaire à l'éclosion de l'inspiration. Ce furent les muses qui apprirent aux hommes à chanter. Mais ceux-ci dans leur joie en oublient le boire et la nourriture et se laissent mourir de faim. Ils sont alors métamorphosés en cigales sans avoir besoin d'autres activités que de crisser. Ces métamorphoses sont rapportées par Platon dans « Phèdre ».

Pour la plupart « déesses des chansons », les muses sont au nombre de neuf, comme les filles de Wotan, et deviennent les inspiratrices des œuvres d'art : filles de Zeus, elles ont le droit de participer aux réunions, aux festins, aux concerts et réjouissances des dieux que M. A. Cesti restitue dans son Opéra « Il Pomo D'Oro » (X 4).

Euterpe (qui sait plaire) était primitivement une divinité de la joie, munie de sa double flûte et a pu laisser penser qu'elle était plus proche de Dyonisos que d'Apollon. Par contre, Terpsichore a pour attribut une lyre, ce qui la fait confondre avec Erato. Elle fait danser les jeunes filles autour de l'autel du dieu Apollon et Calliope conduit la « troupe de ses sœurs ». Sa belle voix la fit devenir une muse de l'éloquence ; les croyances antiques permettaient d'associer les signes du Zodiaque et les divinités telles que Cérès et Jupiter.

TABLEAU DES MUSES (4 bis)

CLIO (HISTOIRE)	Trompette - Cithare Clapsydre - rouleau de papier
EUTERPE (MUSIQUE)	Double flûte Couronne de fleurs
THALIE (COMEDIE)	Couronne de lierre Masque comique Bâton pastoral - brodequins
MELPOMENE (TRAGEDIE)	Couronne de pampre Masque tragique, cothurnes
TERPSICHORE (DANSE)	Couronne de guirlandes Harpe ou lyre
ERATO (POESIE LYRIQUE)	Couronne de myrte, de roses Lyre et plectre
POLHYMNIE (HYMNES)	Couronne de perles Tunique blanche, attitude pensive
URANIE (ASTRONOMIE)	Couronne d'étoiles Robe d'azur, globe, compas
CALLIOPE (POESIE LYRIQUE - ELOQUENCE)	Couronne d'or. Style, livres

Ainsi faisait-on correspondre Apollon à celui des gémeaux. A la Renaissance, le dieu apparaissait comme « l'âme du soleil » : « On prêtait aux astres et à toutes les forces célestes un comportement affectif analogue à celui de l'homme » (J. Delumeau). Ainsi reprenait-on chaque partie du corps et celles-ci étaient associées aux astres. Le cœur correspondait au soleil. Pour Paracelse, il y a une « prétendue relation entre le macrocosme (monde extérieur) et le corps humain ». L'archéologue F. Cumont insistait, quant à lui, sur les dévotions que l'empereur Auguste faisait, au temps des Romains, à Apollon.

L'anniversaire de Jules César se situait pendant les jeux consacrés à ce dieu, ce qui faisait écrire à

(3 bis) « Daphné au Ruisseau » de F. Schubert (avril 1816), sur un poème de Stolberg, avait été mis en musique par Tumsteeg en 1783.

(4 bis) **d'après le tableau Mythologique de Monsieur VARLET** (1968).

l'Historien J. Gagé « Comme on voulait donner de l'éclat à l'anniversaire du dictateur, qui tombait en ce 13 juillet, un oracle sibyllin intervint pour transférer cette fête au 13 en rappelant que le 13, on ne pouvait sacrifier qu'à Apollon » César et Auguste avaient, l'un et l'autre, des prétentions apolloniennes. Le culte du dieu était rendu le septième, le quatorzième et le vingtième jour du mois ainsi que les jours de pleine lune.

Nombreux sont les vestiges du culte et l'un des non moins singuliers est le célèbre Apollon du Belvédère, copie romaine d'un chef-d'œuvre de la statuaire grecque et située au Vatican. Découvert à Anzio, c'est « L'Apollon vainqueur de Python ». A elle seule, elle résume toute la légende de Python le « merveilleux serpent ».

Hécatos est un des surnoms donné au dieu qui sut se purifier avec de l'eau, après que le meurtre du serpent l'eût souillé.

L'Hécatombe consiste en un sacrifice de cent bœufs. Les assistants se purifiaient et prenaient des grains d'orge. Le sang des bêtes jaillissait vers l'autel d'Apollon et les grains étaient répandus. Les animaux étaient dépecés et brûlés dans un feu allumé sur l'autel. Ainsi la colère du dieu pouvait-elle s'apaiser. Apollon chasse la pourriture et l'humidité, laissées, selon Ovide, dans le limon de la terre. Il apparaît et tue le serpent qui rendait insalubre le voisinage de Delphes.

La légende mise en musique par MOZART nous le montre tuant Hyacinthe, héros laconien symbolisant la végétation du printemps desséchée par le soleil trop ardent.

Apollon est la jeunesse elle-même telle que René Char l'a campée dans le « Soleil des Eaux ». Quant à Jean Giono, il attribue au dieu, la voix des arbres : le laurier, l'olivier et le palmier.

Selon Martianus Capella, théoricien du cinquième siècle (après J.C.) « Dans le bois sacré d'Apollon, les arbres répètent les mélodies du dieu ; or les rameaux d'en bas et les rameaux d'en haut chantent à l'octave ; ceux du milieu sont au degré qui divise l'octave en une quarte et une quinte » (cité par J. Combarieu p. 352). Lors des cérémonies consacrées au dieu, le péan était chanté. Des nômes citharistiques étaient accompagnés par l'aulos. Des hymnes et des compositions instrumentales étaient joués. Théodore Reinach cite les deux hymnes Delphiques à Apollon gravés sur deux dalles de marbre, déchiffrés et traduits par lui à la fin du siècle dernier. « Le pythicon offrant l'image d'une victoire d'Apollon sur un monstre est une des formes les plus anciennes de la composition, parce qu'il est on ne peut mieux dans l'esprit et les traditions de la magie » (6).

Le dieu observe le terrain et examine s'il est propre au combat, et défie le monstre, le combat s'engage et le joueur d'aulos imite les fanfares de trompettes. Les dents du dragon se mettent à grincer ; la victoire du dieu est célébrée ; le dieu entonne les chants de triomphe.

J. Combarieu en indique le nom des différentes parties : l'introduction, la provocation, l'iambique, la prière et l'ovation. C'est sur les lieux du combat que l'on consultait l'oracle. Des vapeurs sortaient d'une fissure et il parut pour ces différentes raisons, indispensable de consacrer un temple au dieu divinateur. Les Crisséens qui avaient construit, aussi, un temple, abandonnèrent leur ville CRISSA lorsqu'ils s'aperçurent que les pélerins fuyaient leur ville soit pour se rendre à Delphes, soit au port de Cyrrha, entre lesquels se situait Crissa. Une guerre eut pour conséquence la destruction du port, après un siège qui dura dix ans. Les jeux Pythiens furent institués ; les terres y demeuraient incultes mais des pâturages y permettaient de nourrir des bœufs que l'on sacrifierait. Apollon fut plaisamment représenté, pour la circonstance, un couteau à la main et une couronne sur la tête.

Les consultants de l'oracle devaient payer une somme d'argent et assistaient aux fêtes qui, à Athènes, s'éternisaient en spectacles nombreux durant plusieurs jours. La Pythie, assise sur un trépied ou un socle à quatre pieds, en bronze, était daphnéphage : mâchant du laurier, elle buvait de l'eau pure. Les prophéties étaient formulées d'une manière ambiguë. La Pythie devait jeûner pendant trois jours avant de s'installer au-dessus du gouffre. Ses gémissements étaient alors interprétés. Parmi les plus célèbres prophétesses, citons Cassandre dont Apollon se repentit de lui avoir accordé ce don. Son triste rôle avait consisté en cette prédiction des revers futurs de Priam et de Pâris. Berlioz a donné à sa Cassandre une expression pathétique dans « Les Troyens » - La Prise de Troie.

Dans l'Iliade, Apollon est fréquemment cité. C'est le « dieu à l'arc d'argent » parce qu'il a tué le serpent avec les flèches forgées par Héphaïstos.

Il faut situer è Delphes, depuis le septième siècle avant J.C. l'emplacement des trophées, ex-voto et « trésors » dédiés à Apollon. Ce musée représentait une riche collection d'offrandes que les villes grecques laissaient en l'honneur du dieu.

Athènes, Thèbes, Corinthe et Argos, villes ennemies étaient ainsi représentées. L'abaque était la table placée dans le sanctuaire et destinée à recevoir les offrandes.

Le sanctuaire d'Apollon était surplombée de roches resplendissantes, les Phaedriades. Les questions que l'on adressait à Apollon concernaient les problèmes importants. « Que devons-nous faire ? », « Nous supplions Apollon de nous conseiller ».

---

(6) Combarieu « La Musique pour Apollon et les autres divinités » (p. 138).

Les oracles étaient interprétés par les prêtres. Experts en politique internationale, observateurs, ils s'efforçaient de faire preuve d'équité — une sorte de société des Nations.

Dans « Oedipus Rex » de Strawinsky, Créon consulte l'oracle d'Apollon lui révélant qu'il doit accéder au désir des dieux.

C'est au temple de Bassae qu'un culte était rendu à Apollon Epikourios, en reconnaissance au dieu après qu'une épidémie de peste bubonique ait pu se résorber. Ce temple était un édifice ressemblant au Parthénon, mais de moindre dimension et construit vers 420 avant J.C. par Ictinos, architecte grec et auteur du Parthénon, dédié à Athéna.

A Bassae, la porte de l'Orient permettait aux rayons du soleil de venir éclairer la statue d'Apollon placée dans le Naos, partie destinée à recevoir l'effigie de la divinité.

Les habitants de Phigalie faisaient plusieurs heures de marche pour apporter leurs offrandes, en remerciements des vœux exaucés. Phigalie était une ville du Péloponèse.

Pour les Jeunes... Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE (Chaîne de France-Culture).

Emission du 3 décembre 1971, de 11 heures à 11 h 30 :

— Ouverture « La Pie Voleuse » (ROSSINI).

— Prélude et Entractes de Carmen (BIZET).

Emission du 17 décembre, de 11 heures à 11 h 30 :

— Don Juan (MOZART)
(Air de Dona Anna - 2e acte).

— Aïda (VERDI)
(Air d'Aïda, 1er acte - Marche des Trompettes).
Avec le concours de Jacqueline Brumaire, de l'Opéra de Paris.

Pour tous renseignements, écrire à **MUSIQUE ET CULTURE**, 24, avenue des Vosges — 67 - STRASBOURG.

CONCERTS EDUCATIFS MUSIQUE ET CULTURE
(Délégation de l'Académie de Paris)

PROGRAMMES O.R.T.F.

Jeudi 2 décembre 1971. — O.R.T.F, studio 104 ; Direction : Pierre-Michel LE CONTE - Programme :J. Haydn : Le Monde de la Lune.

Samedi 11 décembre 1971. — O.R.T.F., studio 104 ; Direction : Jean DOUSSARD - Programme : R. Hahn : Ciboulette.

Mercredi 1er décembre 1971. — Théâtre des CHAMPS-ELYSEES : Anniversaire Paul Valéry ; Direction : Antonio de ALMEIDA - Pogramme : Gluck : Iphigénie en Aulide (ouverture) ;Honegger : Amphion ; Daniel Lesur : Le Cantique des Colonnes ; Wagner : Parsifal (Prélude et scène du Graal).

Vendredi 10 décembre 1971. — PLEYEL - PRESTIGE DE LA MUSIQUE ; Direction : Lorin MAAZEL - Programme : Brahms : Symphonie n° 2 ; R. Strauss : La Vie d'un Héros.

Mercredi 15 décembre 1971. — Théâtre des CHAMPS-ELYSEES ; Direction : Jean MARTINON.

Mardi 7 décembre 1971. — O.R.T.F., studio 104 ; Direction : George SEBASTIAN ; Soliste : Pierre SANCAN - Programme : Mendelssohn : Songe d'une Nuit d'Eté (ouverture) ; Mozart : Concerto en ré mineur pour piano K. 466, Bartok ; Première suite d'orchestre op. 3.

Mardi 14 décembre 1971. — O.R.T.F., studio 104 ; Direction : Daniel CHABRUN ; Solistes : André GERTLER, Isabelle GARCISANZ - Programme : Ravel : Suite en Fa ; Milhaud : Concerto n° 2 pour violon ; Mihalovici : Symphonie n° 5 pour soprano et orchestre (à la mémoire de Hans Rosbaud).

Mardi 21 décembre 1971. — O.R.T.F., studio 104 ; Direction : Louis FOURESTIER ; Soliste : Jean DOYEN - Concert donné pour l'anniversaire de la SOCIETE NATIONALE DE MUSIQUE - Programme : Saint-Saëns : Deuxième symphonie ; Franck : Psyché et Eros ; Debussy : Prélude à l'après-midi d'un faune ; V. D'Indy : Symphonie sur un chant montagnard français.

Lundi 6 décembre 1971. — Concert Salle PLEYEL ; Direction : Florian HOLLARD.

Jeudi 9 décembre 1971. — Direction : André GIRARD ; Programme : Hommage à IGOR STRAWINSKY : Apollon Musagète - Concerto en ré - Pulcinella.

Jeudi 16 décembre 1971. — Direction : Jean-Pierre JACQUILLAT.

⁂

Mercredi 1er décembre 1971. — ARCUEIL : Trois concerts.

Vendredi 3 décembre 1971. — ISSY-LES-MOULINEAUX : Deux concerts.

Mercredi 8 décembre. — VINCENNES : Trois concerts.

Lundi 6 décembre 1971. — ROSNY-SOUS-BOIS : Deux concerts.

Vendredi 10 décembre 1971. — NOGENT-SUR-MARNE : Deux concerts.

Mardi 14 décembre 1971. — NOISY-LE-SEC : Deux concerts.

Vendredi 17 décembre 1971. — CRETEIL : Trois concerts.

Lundi 20 décembre 1971. — LEVALLOIS-PERRET : Deux concerts.

Suite de la page 21/105

MM - 204 - Pratique et animation.

Pratique collective de la musique.

Même règlement que pour MM 104, mais les candidats devront en outre justifier d'une pratique suffisante de la direction de chorale ou de l'animation personnelle de groupe, incluant des notions de technique vocale à l'usage des choristes.

Préparation : deux heures par semaine.

MM - 205 - Histoire des civilisations.

Mêmes dispositions que pour MM 105.

MM - 206 - Secteur optionnel.

Mêmes dispositions que pour MM 106.

N.B. — Des conférences d'initiation aux diverses méthodes actives d'enseignement musical seront organisées pour les étudiants de deuxième année. Ces conférences seront obligatoires pour les étudiants inscrits à l'I.P.E.S.

Un atelier d'organologie et de prise de son est également ouvert aux étudiants intéressés.

***

Le programme du second cycle paraîtra dans le prochain numéro.

LES CONCERTS DE MIDI

XIXe ANNEE

Dans l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie

(Institut de Musicologie), 3, rue Michelet, Paris-VIe

Vendredi 3 décembre 1971, à 12 h 30. — Annie D'ARCO, Pianiste : F. CHOPIN - R. SCHUMANN - G. FAURE - C. DEBUSSY - Raymond GALLOIS-MONTBRUN.

Vendredi 10 décembre 1971, à 12 h 30. — ENSEMBLE INSTRUMENTAL ANDREE COLSON - Karl STAMITZ - J.-Ph. RAMEAU - Pierre-Max DUBOIS.

Vendredi 17 décembre 1971, à 12 h 30. — Jean-Pierre RAMPAL, Flûtiste, Marie-Thérèse CHAILLEY, Altiste, Odette LE DENTU, Harpiste - Marin MARAIS - J.-Ph. RAMEAU - J.-S. BACH - Claude DEBUSSY - André JOLIVET.

PLACES : 5 F. — Etudiants : 4 F.
Abonnement (5 concerts) : 20 F. — Etudiants : 15 F.
Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 20 F. — Etudiants : 15 F.

Avant le concert : Buffet (non compris) à partir de 11 h 45.

Renseignements : Mlle Francine FRANZ, Secrétaire Générale, Tél. : 727 54-74, et permanence le vendredi de 10 heures à 12 heures à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, PARIS-VIe - Tél. : 326 94-14.

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE

LES MUSIGRAINS (jeunes de 12 à 17 ans). — **Jeudi 9 décembre, à 14 h 30.** — THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES.

QUINTETTE A VENT — TRIO DESLOGERES

Présentation des Ondes Martenot, de la Percussion, du Cor et de la Petite Harmonie.

Partie culturelle : Germaine ARBEAU-BONNEFOY.

Œuvres classiques, modernes et contemporaines.

Œuvre contemporaine française : « Vision des Temps Immémoriaux », d'Antoine Tisné.

Cycle préparatoire aux Musigrains (enfants de 7 à 12 ans). — Jeudi 16 décembre, à 14 h 30, 16 heures et 17 h 30 - THEATRE DES CHAMPS ELYSEES.

« LE REVE DE DOMINIQUE » - (ballet)
LE BALLET - LA CHOREGRAPHIE

avec le Centre de Danse de Paris « PAUL GOUBE »
Partie éducative : Germaine ARBEAU-BONNEFOY

BAYREUTH 1971

Michel GUIOMAR

OPERA ET SCENOGRAPHIE

I. L'Errance maudite

Nous ne proposons pas l'étude critique générale d'une ou plusieurs œuvres, aucune création scénographique n'étant nouvelle cette année à Bayreuth (1) ; en faisant seulement appel à certaines modifications apportées, à tels aspects dont la portée dramaturgique nous avait échappée, nous voudrions reconnaître, en regard de récentes publications en ce domaine (2), les exigences d'innovations capables de conférer aux réalisations les caractères de la Nécessité et prendre appui sur celle-ci pour affirmer certaines significations et structures du drame wagnérien. Ce qui a toujours sollicité de telles études est moins l'intérêt, commun à toute œuvre scénique, des tentatives successives, mais le fait que la conception vagnérienne contraigne celles-ci à capter et refléter indispensablement les sources à chaque époque les plus vives de la recherche scénique, sinon à les faire surgir elles-mêmes. Parcourir cependant les maquettes historiques du Richard-Wagner-Gedenkstätte à Bayreuth, c'est constater que dans leur succession, les décors adoptèrent bien des **styles,** audacieux ou traditionnels, des décors de théâtre d'alors, mais sans répondre sans doute à toutes les exigences du drame wagnérien total, Wieland Wagner ayant été semble-t-il, le premier à les saisir. Ce n'est pas en effet, même en leurs avant-gardes chaque fois renouvelées, le style des décors de théâtre que le décor wagnérien doit suivre ; il ne doit que s'inspirer aux sources mêmes qui les instaurent et risquent d'avoir en lui d'autres issues, si du moins la référence au privilège de la musique organisatrice de l'œuvre n'a pas été négligée. En termes autres, la **scénographie,** pour éviter le mot devenu trop faible de décor et suggérer l'alliance nécessaire de la mise en scène et de son cadre, écoutera l'œuvre musicale pour entendre se préciser la fusion d'un texte, musical et littéraire, à jamais fixé, et des données esthétiques en constante évolution qui lui sont extérieures, dans un wagnérisme cohérent aux valeurs d'actualité.

Mieux encore ; nous sommes persuadés que la source originelle de l'œuvre est la seule musique en ce sens que, pré-déterminée en Wagner, en fantasmes et concepts d'une cristallisation sonore de tous temps imminente, elle a ainsi précédé, au niveau du moins des structures imaginaires, l'écriture d'un texte littéraire ainsi prédisposé par elle en images, indications scéniques et structures répondant d'avance à ce que la réalisation musicale concrète, l'écriture même, exigerait, et que la réalisation finale seule a délivré une philosophie, conséquence de l'Acte et non sa cause, celle dont le musicien s'était nourrie n'ayant retenti en lui que comme miroir de sa pensée préalable elle-même. Le débat ouvert par un tel postulat serait trop vaste ici, mais nous acceptons et désirons qu'il reste ainsi ouvert. Par conséquent, la musique doit orienter, et d'abord en chaque directeur de scène, la compréhension du texte littéraire wagnérien, — images, archétypes, ouvertures des mythes —, et même l'inviter à en prévoir les retentissements sur l'esthétique contemporaine. La démarche que nous exigerions contredirait ainsi totalement celle dont on écoute et porte souvent à la scène le drame wagnérien. La musique de Wagner, première responsable des mutations scéniques tentées, serait donc, à chaque époque, aussi responsable des mutations polyphoniques constantes des autres éléments jouant entre eux, et d'une ouverture mythique vers nos angoisses, espérances et tendances profondes actuelles, ces mythes implicites de l'œuvre se créant leurs propres nuances instauratrices de solutions esthétiques nouvelles. Accepter désormais le renouvellement d'une représentation wagnérienne, c'est accepter, pour reconnaître ici le terme extrême de l'exigence, que se reconnaissent sa réussite, et donc sa nécessité, ou son échec, aux retentissements qu'elle imposera ou non aux tendances artistiques diverses qui lui sont contemporaines et à la réflexion esthétique. Sans aller aussi loin dans l'exigence de principe, mais, par contre, singulièrement plus agressif contre toute prétention scénique autre que celle de Wieland Wagner dans le domaine du théâtre lyrique, il semble que Claude Lust entende ainsi les mérites de Wieland. Les réalisations de celui-ci disparaissent, pour notre regret, de Bayreuth, nous avons cherché cependant comment nous pouvions recevoir, sur ces fondements esthétiques, certains aspects intéressants de scénographies autres.

(1) Cf. notre chronique sur Bayreuth 1970 : De Wieland à Wolfgang Wagner. — Notes sur la Tétralogie, **L'Education Musicale,** novembre 1970, n° 172, pp. 56-60.

(2) Certaines déjà évoquées dans notre étude : Problèmes permanents d'esthétique wagnérienne dans quelques publications récentes, **Revue d'esthétique,** XXIV, janvier-mars 1971, n° 1, pp. 95-105. Cf. surtout Claude Lust, **Wieland Wagner et la Survie du Théâtre lyrique.** Editions l'Age d'homme et la Cité éditeurs, Lausanne, 1969.

Le Vaisseau fantôme

La version actuelle, un décor du tchèque Joseph Svoboda, pour une mise en scène d'August Everding, date de 1969, mais Svoboda en avait donné un premier essai au Théâtre national Smetana, de Prague, en 1959, pour une mise en scène de V. Kaslik ; cependant, elle avait cette année l'intérêt tout particulier que nous puissions la juger, parallèlement à une lecture de l'excellent ouvrage tout récent de Denis Bablet sur **Svoboda** (3), dont l'œuvre est parcourue avec plus de rigueur et d'objectivité que celle de Wieland Wagner par Claude Lust dans la même collection. Nous y saisissons que cette « scénographie » est loin d'être la seule à révéler la passion de Svoboda pour le théâtre lyrique et le drame musical, les plus grands et célèbres chefs-d'œuvres des répertoires l'ayant sollicité. Le fait même qu'il se soit d'ailleurs intéressé à **Tannhauser,** en 1969 également, pour l'Opéra de Hambourg, à **Tristan et Isolde** à Wiesbaden en 1967, est l'occasion pour D. Bablet d'évoquer la conception wagnérienne d'un **Gesamtkunstwerk, « d'un théâtre** véritable carrefour des arts agissant communément sur un public commun » (p. 43) et comment y réagirent, souvent défavorables ou nuancés, les grands hommes de théâtre du XXe siècle, dont Svoboda a pu s'inspirer. Il est donc utile de confronter ici les principes scénographiques de Svoboda étudiés en cet ouvrage et cette réalisation actuelle, d'autant plus que, contemporaine sans doute de l'achèvement du livre, D. Bablet n'en parle pas, sauf en simple mention de son index chronologique.

L'un des grands principes de Svoboda, naturellement amené à prendre parti dans les réactions de ses prédécesseurs face à la conception wagnérienne, est que tous les éléments du spectacle agissent, comme instruments d'un orchestre, chacun ou un groupe pouvant à tout moment dominer ou s'effacer, s'affirmer en soliste ou participer à un « timbre » collectif. Il semble cependant que, hormis peut-être le jeu des lumières dont Svoboda tire un grand parti, le dispositif scénique, espace plus que temporalité figurée, risque d'avoir, par sa relative fixité, par sa présence nécessairement moins mouvante que celle des acteurs et du texte, musical et littéraire, un rôle directeur d'une insistance statique qui ne faussera pas, bien au contraire, le sens de l'œuvre si son auteur a su lui donner toute la densité poétique, et nous dirions aussi le potentiel poétique, capables de refléter et de créer une continuité de tous les moments de l'action dramatique. La scénographie n'y parvient qu'à partir d'une attention extrême de son auteur à l'œuvre, dans une « appréhension globale » qui lui permette d'en dégager la philosophie, **l'idée fondamentale** qui inspirera le principe de sa tentative (p. 52).

Dans **Le Vaisseau fantôme,** l'idée fondamentale, aussi lisible dans le titre allemend originel **Der Fliegende Holländer,** est évidente, même ignorées les fascinations wagnériennes permanentes : L'Errance, maudite jusqu'à la Rédemption par l'Amour. Toute la scénographie de Svoboda, inspirant même, par la puissance des objets scéniques, la mise en scène de A. Everding, impose et développe cette idée. Toute l'œuvre est une convergence onirique de deux hantises, elle même déjà réalisée dans le songe d'Eric : la Hantise du maudit en quête d'un repos sur terre, le temps de rencontrer l'être qui le rachètera par sa fidélité ; la Hantise de Senta, depuis toujours prête à ce dévouement. La donnée dramaturgique est double, et double l'espace scénique : l'environnement d'une extériorité, lieu d'errance, d'un monde extérieur maléfique projeté sur un monde intérieur espéré comme fin de malédiction et d'errement : un monde intérieur, fermé, une intériorité psychologique qui aurait dû être protégée (ce qui éclaire la présence d'Eric) si elle est déjà hantée quand s'ouvre l'œuvre, et prête à l'évasion imaginaire vers cet au-delà. Il y a là, entre Univers et Maison, une dialectique d'opposition et d'attirance qui se reconnaît d'ailleurs comme un des plus immédiats principes du dynamisme imaginaire (4) ; nous le retrouverions dans la **Tétralogie,** au moins au premier acte de **La Walkyrie.** Les constantes du décor de Svoboda appellent cette dualité convergente de l'espace maudit, hallucinant de l'extérieur et de ses songes vers la Terre-repos, et de la demeure, espace clos, que hantent la Mer et le portrait, et donc prêt à toute rupture, dans un temps dramaturgique dans lequel ces impacts spatiaux de la hantise réciproque doivent être renouvelés.

Un remarquable parti scénique est ainsi tiré des données du premier acte, le pont du navire de Daland, la forme même du navire en perspective oblique fuyante vers l'arrière, devenant décor du deuxième acte, **s'intériorisant** en demeure.. Cette identité structurelle pour deux fonctions, en apparence antagonistes, n'est pas voulue, on s'en doute, par facilité, bien que le procédé révèle le souci de Svoboda d'une éconmie de moyens, qui lui est habituelle. L'enchaînement même entre les actes, au moment ultime, quand le navire reprend la mer, montre une volonté claire de profiter du mouvement de désancrage suggéré pour placer le plateau en position médiane de la scène, perpendiculairement à la salle et accuse ainsi la densité du lieu symbolique et ambivalent, navire-demeure, Au-dehors — Au-dedans. Sur ce mouvement, nous entrons, oniriquement, en vaisseau dans la maison de Senta, rêvée par le Hollandais, promise par Daland. Cette intention acceptée, tout ce que tente Svoboda s'enrichit :

Et d'abord l'effet de lumière insolite dont, les autres filles entrant en pénombre, il éclaire seuls, durant la Ballade, Senta et son rouet, autant peut-être pour la laisser, solitaire, face à son rêve que pour traduire

(3) Denis Bablet, **Svoboda,** L'Age d'homme, et La Cité, Lausanne, 1970.
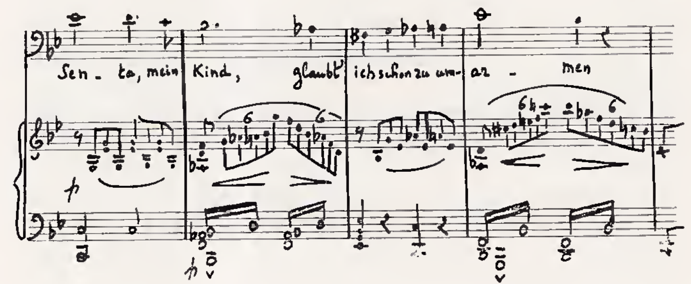
(4) Cf. G. Bachelard, **La Poétique de l'Espace,** (chap. II, **Maison et Univers**), Paris, Presses universitaires de France, 1958, pp. 51--78.

la rupture des frontières de l'Au-dehors. Précédemment, tout le contour scénique, ancien bastingage du navire, imposant une sécurité, était cerné par les jeunes filles et leurs rouets, groupe resserré, rassurant, rassuré, de fileuses attendant les marins, comme le pilote, à la roue de son gouvernail, avait espéré le retour parmi elles. Indéniablement, les murs ont disparu pour le rêve de Senta projetant au dehors sa hantise. En douterait-on, la roue de son rouet devient, sous la lumière qui l'isole, celle du gouvernail, pauvrement, petitement certes, mais accusant par là même le monde menacé du rêve, quand la roue puissante de ce gouvernail où s'est endormi le pilote, s'affirmait comme l'un des grands foyers scéniques, du premier acte, comme ici, ce rouet. Nous devons capter cet effet de miroir ; il est d'une puissance complexe sur le plan dramaturgique. Répondant à une enquête, Svoboda montrait combien un objet unique du décor pouvait affirmer sa puissance et orienter mise en scène, symbolique de la représentation et message de l'œuvre :

Que l'on place une unique chaise sur la scène et l'on crée immédiatement un problème dans l'esprit du public ; la chaise est réelle, mais on pose les questions de sa destination, de sa signification et l'on commence à créer une atmosphère [...] le moindre objet placé sur un plateau est chargé de significations latentes, voire d'autant d'interrogations qui naissent dans l'esprit du spectateur et qui [...] trouvent leur réponse dans l'action scénique même et le dialogue implicite qui s'établira de la scène à la salle (op. cit., p. 41).

Au premier acte, la signification de la roue du gouvernail éclatait dès le rideau levé ; centre du pont et rassemblement du chœur initial des marins, qui en masquaient presque le pilote, dans une attirance de sécurité et de refuge dans la tempête, elle avait donc invité Everding à suivre la signification latente dont parle Svoboda, avant d'y laisser seul le pilote qui y trouvera un autre refuge, celui de la rêverie, puis du sommeil, et faisant des marins rassemblés sur ce gouvernail un double collectif annonciateur du groupe des fileuses, chacune à son rouet avant de rentrer dans la pénombre, comme les marins dans l'entrepont. Du chœur initial du premier acte à celui, initial aussi du deuxième, une correspondance est ainsi scéniquement établie dans le temps dramatique. La dualité convergente entre le pilote rêvant ensuite de la terre, et Senta évoquant la tempête où blasphéma le Hollandais est ainsi instaurée, que tout le reste de la réalisation scénique va s'efforcer de poursuivre.

Le pilote, s'endormant, rêve d'un monde intérieur de paix et de sécurité, d'une demeure analogue à celle de Senta. Surgit alors, non ce monde rassurant mais l'errance ; au-dessus de lui, le vaisseau fantôme domine de sa proue l'arrière du navire norvégien, créant le second foyer de cette scène, le Hollandais, double de sa propre figure de proue, solitaire comme le pilote, mais gouvernail absent, équipage invisible et muet. Le décor de Svoboda accuse donc un nouveau miroir ; l'inconnu aussitôt chante sa solitude comme le pilote, mais pour en dire le tragique, et, face à l'errance passagère du pilote, pour en crier l'inéluctable et l'éternel. Or, en acte II, le second foyer du décor, pendant le chant de Senta, sera le portrait du Hollandais à la même place relative, en hauteur au-dessus de la porte. Ainsi, par les objets et les lumières, Svoboda accentue correspondances, miroirs et dualités entre les trois chants des trois solitudes rêvantes : du pilote, du Hollandais, de Senta. La communication entre le monde maudit, errant, et le monde qu'il hante déjà passe par le navire de Daland, qui a la double qualité d'appartenir à la fois au même monde que celui du Hollandais, la Mer, et à celui de Senta, dont le nom survient dans le chant de son père, dès sa première phrase de la 1re scène, dans une mélodie en effet à la fois assurée et nostalgique.



Cependant, le vaisseau est représenté, non par Daland et son rêve de richesse, mais par son pilote, exact symbole d'un rêve de contre-errance espérée, que va aussi chanter Senta. Le chant de sommeil du pilote apparaît ainsi comme le transmetteur de l'onirisme de l'œuvre, son rêve de retour chanté a appelé le cauchemar : sa ballade s'interrompt d'un coup de vent annonciateur, reprend, s'éteint au moment même de l'apparition du fantôme, reprendra même plus tard, éveillé par Daland, comme pour nouer son rêve au cauchemar du Hollandais, dans une union intime des deux mondes qui viennent de se rencontrer, et le porter vers la terre qu'il chante une dernière fois. Par antagonisme, le rêve, éveillé cette fois, de Senta, et l'attente du maudit, attente imagée par le rouet (comme dans tant de mythes et légendes) semblent ainsi accueillir, recueillir ce cauchemar et en renverser les données. L'effet de miroir créé ici se grandira, nous le savons, jusqu'à l'exactitude, en deux moments, quand, rompant net le chant dans le cri, surgira le Hollandais, rendant vivant le portrait, que la version de Svoboda escamote ingénieusement au-dessus de la porte dans le mouvement même dont elle s'ouvre, et, plus tard, à l'issue du drame, quand le rêve rejoindra l'Au-delà du miroir.

Quand Daland sort, le face à face des deux hallucinés l'un de l'autre affirme toute l'intention d'ambivalence entre les décors, et donc les mondes et leurs significations, du premier et du deuxième actes, mais aussi du troisième, et un équilibre se réalisant entre

l'Au-dedans et l'Au-dehors, toutes frontières détruites par l'imaginaire (5). Ici encore, l'objet scénique unique, un ensemble de filets et de nasses coniques : jusque-là pittoresquement, semblait-il, tendus au-dessus et autour de la pièce, ils prennent une puissance de signification, un pouvoir d'attraction de l'idée fondamentale de l'œuvre. Sur leur matière, les lumières, élément privilégié de l'univers de Svoboda, jouent pour retracer en trois espaces-temps la dialectique mouvante entre l'errance et la sécurité, la Mort et la Vie, formant polyphonie avec les duos successifs de la scène. Tout ce ravissement réciproque de Senta et du Hollandais, se place sous le signe de l'illusionnisme, nous allons le constater. D. Bablet constate pourtant que l'histoire du théâtre au XXe siècle est sous le signe d'une révolte contre l'illusion, que Svoboda ne rejette pas éventuellement : il rejette l'illusionnisme en tant que principe ; mais il ne refuse pas l'illusion en tant que matériau possible de la création scénique (p. 29).

La magie de l'illusion donnée par le jeu des lumières sur l'objet recrée alors toute la densité de l'aventure, dynamise l'idée fondamentale à laquelle Svoboda se veut fidèle : l'errance maudite, ici enfin harmoniquement unie à la Rédemption :

A. — Les deux rêves cristallisés l'un pour l'autre que sont Senta et le Hollandais ne tardent pas à se voir isolée de tout l'environnement intérieur de la maison ; oblitérés par le retrait des lumières, les structures intériorisantes de la scène disparaissent ; ne demeurent à peine que le seul contour de bateau flottant sur un univers de nuit vide, et les deux êtres, Doubles l'un de l'autre, éclairés en fantômes. Nous voyons ce que nous entendons dans le lyrisme du chant, un aveu dont ils se reconnaissent les fantasmes et peut-être les illusions de chacun, le Hollandais ayant toujours rêvé d'une idéale Senta, sur son navire et en cette demeure (« Du fond de ma nuit profonde » :::), et Senta ayant toujours projeté ainsi sa propre demeure en navire errant, nous l'avons ressenti, et s'étant rêvée sur le vaisseau fantôme (« Ce que je vois n'est-il qu'illusion ? [...] Tel, je l'ai vu mille fois, tel il est devant moi). Ainsi s'ouvre l'onirisme du couple, encore séparé dans l'errance. Immédiatement, en effet, sur ce navire de songe, nous ressentons entre eux l'absence du foyer si attirant du premier acte, le gouvernail.

B. — Insensiblement, ils sombrent, car les lumières renaissent sur les nasses et filets suspendus, les les métamorphosant en draperies de brumes, pièges du rêve et, oserait-on penser, en ces linceuls de goémons que chantait V. Hugo ; nous éprouvons un climat de fond marin, d'épave descendue, dans un tréfonds de l'aventure et du songe, sous les filets du destin (« Si tu pouvais pressentir le destin dont tu vas être la proie avec moi !, chante alors le Hollandais. — « La fidélité jusqu'à la mort », répond Senta), dans une acceptation par la jeune fille de s'engloutir et dans le désir de l'homme de l'entraîner dans la mort. Cet ensevelissement sous les lumières annonce donc le sacrifice rédempteur.

C. — Enfin, éclairant autrement et à nouveau les objets-contours du plateau, d'autres filets et cordages, Svoboda réalise un ensemble de mâtures et de voilures, au moins suggérées dans un schéma très épuré de lignes, et l'impression est celle, lumineuse, d'un port, lui-même reflet du sentiment des deux êtres de voir s'achever leur errance enfin identifiée à elle-même (« Flambeau de l'espérance, ranime-toi, crie le Hollandais. — « Qu'il trouve ici un foyer, qu'ici son vaisseau repose dans un port éternel », espère le chant presque ivre de Senta). Une manière de leitmotiv scénique unit ainsi le rêve de sécurité du premier acte (chant initial du Hollandais) et celui, de départ tragique, puis sublime, du troisième.

Il y a davantage à dire ; Svoboda s'est-il douté que ces trois moments, spatialisés par son décor, — onirisme de l'errance ancienne, descente au tréfonds psychique, remontée vers la lumière —, retrouvaient le schéma exact de l'errance du Vieux Marin de S. T. Coleridge (6), d'un pôle à l'autre et de son retour, de la lumière du Nord aux brumes australes et au retour au port septentrional, mais aussi, et plus symptomatiquement, la structure psychanalytique des techniques provoquées de rêve éveillé de R. Desoille (7), concordances littéraires et psychologiques qui témoignent du caractère d'onirisme profond, d'inconscient archétypal de toute cette scénographie, et donc de son authenticité wagnérienne. Une technique unique et simple, l'union, d'ailleurs elle-même symbolique de l'aventure, de deux matériaux, l'illusion de la lumière et l'objet scénique pré-existant, a rempli toute une scène de densité thématique et matérielle, en un contrepoint scénique de la technique musicale du leit-motiv, sans pourtant illustrer simplement et trop facilement, comme on le lui aurait peut être reproché (et par exemple Claude Lust ?), le jeu des motifs sonores et du texte ; en privilégiant trois seuls fantasmes accordés à l'idée fondamentale qu'il a fidèlement suivie depuis le début, Svoboda a plutôt construit entre la partition et la scène un contrepoint au second degré, un contrepoint de deux techniques, musicale et wagnériene, scénographique et « svobodienne ».

Au IIIe acte, tandis que se poursuivent les impacts scéniques de cette conception de l'errance, Svoboda en impose une autre, ou plutôt en agrandit brutalement la portée. Pour Svoboda « la source d'inspiration de toute réalisation théâtrale réside dans l'œuvre elle-

(5) Cf. G. Bachelard, op. cit. chap. IX, **La Dialectique du Dehors et du Dedans**, pp. 191-207.

(6) Samuel-Taylor Coleridge, **The Rime of the ancien Mariner, La Chanson du Vieux Marin**, dans **Les Romantiques anglais**, trad. de Pierre Messiaen, Paris-Bruges, Desclée de Brouwer, 1955. — **Le Dit du Vieux Marin**, trad. Henri Parisot, Paris José Corti, 1947.

(7) R. Desoille, **Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé**, Paris J.-L. d'Artrey ; **Psychanalyse et rêve éveillé, Bar-le-Duc, impr. Comte-Jacquet**, 1950.

même et dans la vie » (op. cit. p. 28). Jusqu'ici l'œuvre seule s'est fait entendre, voici la voix de la Vie : Si l'œuvre dénonce l'errance, la vie livre ce message tragique : Nous sommes tous des errants ; et qui mieux qu'un homme de théâtre tchèque pouvait en être convaincu ? Cet acte est l'universalisation de l'aventure, dans une exagération scénique, porté, sur le port en fête et le vaisseau de Daland, jusqu'à l'ivresse, qui semble provoquer le retour du fantastique, son irruption, la rencontre, non plus du seul Daland et du Hollandais au 1er acte, mais un affrontement collectif des chœurs. Sans doute la mise en scène, aux limites de la chorégraphie, est d'A. Everding, mais nous comprenons encore combien le dispositif scénique et la personnalité de son auteur ont joué : la roue du gouvernail du pilote retrouve son rôle de foyer, centre de déchaînement joyeux des marins, avant d'être refuge précaire contre l'irruption de l'Au-delà ; elle appelle donc peut être, comme au 1er acte, le second foyer, la proue hantée du navire hollandais. Nous le revoyons, naturellement, éteint, encore inerte, en marge de l'action, mais dans le même ancrage, contre la poupe du navire norvégien, insistant sur l'idée de la **rencontre** des deux mondes, idée qui va brusquement éclater. Le thème de l'errance totale naît ici de celle de la Fête malgré la Mort (8), de la Fête avec la Mort, et enfin de sa dévastation. Quand surgissent les voix fantômes des marins, mise en scène et réalisation décoratrice se confondent, comme se confondent les deux mondes, toutes frontières détruites à nouveau et le dispositif environnant prenant les acteurs dans son jeu, dans son piège : Svoboda fait apparaître, fantastiquement éclairés, entassés, les visages spectraux à travers la paroi de sang lumineux du navire fantôme ; la fête est balayée dans un faisceau stroboscopique qui désarticule les marins en pantins cinématographiques désarticulés. La totalité du monde fantastique investit l'humanité entière, ici symbolisée, et mieux, l'humanité moderne, celle de la technique ainsi dénoncée. On ne saurait mieux réaliser la rupture entière des frontières entre l'Ici-Maintenant et l'Au-delà, pour chacun, pour tous, l'éclatement de l'Espace hanté jusqu'à la formation d'un **lieu commun** aux deux mondes (9), celui d'une véritable danse macabre de vivants, éclairant l'archétype recueilli déjà par Coleridge du face à face des deux navires, Vie-dans-la-Mort, Mort-dans-la-Vie, qui nous concerne tous ; Svoboda enferme l'œuvre de ce thème de la rencontre de la Vie et de la Mort :

« J'aime ; dit-il volontiers, les voies qui se croisent » et D. Bablet ajoute :

« Escaliers, pente, ce sont autant de voies, et les voies parfois se rencontrent [...]. Le croisement obsède Svoboda [...] comme si l'idée le pénétrait que l'homme est toujours « au carrefour » toujours confronté à divers possibles entre lesquels il doit choisir, ou au contraire pris dans une réalité multiple dont les divers aspects lui échappent ou le trompent (pp. 238-239).

Du dialogue des deux solitaires, Daland et le Hollandais au 1er acte, au choc des deux chœurs du IIIe, c'est l'universalisation de la rencontre que Svoboda insère, on le voit, tout naturellement, dans l'idée fondamentale de l'errance, de l'illusion, de l'erreur.

Un dernier objet scénique nous en avertit : l'Escalier ; lieu évoqué plus haut parmi les possibles voies d'erreur ou de vérité. D. Bablet le remarque très tôt

(8) On trouverait un texte sur la notion de « La Fête, l'œuvre de Richard Wagner », dans le programme 1971 de Bayreuth, cf. Der **Fliegende Holländer, Programmhefte der Bayreuther Festpiele** 1971 : Kurt R. Pietschmann, Fest im werk Richard Wagner, pp. 71-79, et trad. française pp. 58-65.

(9) Cf. la formation d'un tel espace dans notre essai L'Espace Hanté ; revue Sciences de l'Art, annales de l'Institut d'Esthétique et des sciences de l'art de l'Université de Paris, n° spécial sur **l'Espace, 1967,** pp. 24-41.

dans les réalisations de Svoboda, dès 1945, « thème plastique qui lui est cher [...] dont il ne cessera d'explorer et d'exploiter les vertus expressives » (p. 18). Plus encore que thème plastique expressif, l'escalier est un dynamisme psychologique, que l'auteur reconnaît d'ailleurs en constatant que dans l'œuvre de Svoboda de nombreux escaliers « portent l'action et le destin des hommes » (p. 238). Sur un tel escalier du port, large, élevant ses degrés sur tout un côté de la scène et, dans sa pente, seule voie de communication entre les deux navires qui s'y accostent, entre la Vie et la Mort se portent les destins des partenaires dont, la fête dévastée, nous savons désormais que leur aventure et son issue nous appartiennent, selon une tendance psychologique fatale. Déjà, Lotte Eisner avait montré la puissance de l'escalier, dans l'écran expressionniste allemand, à illustrer, face à l'Etre « Sein », la hantise germanique, disons ici wagnérienne, pour le Devenir « Werden » (10), et donc une ascension libératrice, la même que nous avons ressenti dans le jeu des lumières finales du IIe acte. Ce qui se déroule sur cet escalier est notre devenir ; la présence du chœur des femmes assistant de cet escalier à la fête des hommes, appelant et sinon provoquant les marins hollandais invisibles et muets, renforce le message collectif. Quand, au bas des marches, Senta renvoie une dernière fois Eric, trop immédiate image d'une sécurité désormais inutile, refusée ; quand, abusé par ce duo, le Hollandais rejoint son navire par les degrés de cet escalier et que Senta, elle aussi les gravit en courant vers son Achèvement, nous savons que la Mort et sa transgression de lumière sont ouvertes pour nous aussi.

Svoboda a supprimé, comme souvent désormais, la vision céleste finale du couple accédant à sa rédemption ; une clarté verticale, technique chère à Svoboda, et tout à fait en place ici, suffit à dire l'issue sublime, l'humanisant davantage : Effacé le merveilleux trop facile, toutes limites disparues entre les deux espaces du monde et son Au-delà, transparaît un message de transgression quotidienne, plus accordée à notre seule condition humaine, celle-là même que G. Bachelard, empruntant au poète Eluard, inscrit en exergue de son chapitre **Maison et Univers,** les deux lieux que hantèrent l'un pour l'autre les deux êtres qui viennent de se rejoindre :

Quand les cimes de notre ciel se rejoindront
Ma maison aura un toit.

(à suivre)

(10) Lotte H. Eisner, **L'Ecran Démoniaque,** Editions André Bonne, Paris, 1952, pp. 65-66 (nouvelle édition E. Losfeld, 1965).

Yves HUCHER
Professeur de lettres

PAUL VALERY ET LA MUSIQUE

II. — « Le poète est un politique qui use et joue de deux majorités... »

Pureté, analyse et musique : tels sont les trois termes que Valéry veut unir dans la transmutation de l'œuvre virtuelle en œuvre réelle ; ce qui est proprement le rôle de l'interprète et du virtuose. Et voilà pourquoi, à propos du fantastique Paganini, le poète fit si bien l'éloge de la virtuosité (4). Il répond à ceux qui reprochent au virtuose d'être « le prêtre qui cache un dieu », et, vigoureusement, il se félicite qu'il puisse y avoir opposition entre l'idée que nous pouvons nous faire d'un ouvrage et l'impression produite par l'interprète. Et si tel chef-d'œuvre a été assassiné mille fois, tant mieux : on ne peut tuer que ce qui vit.

Mais, dans cette querelle, on oublie trop que l'art n'existe qu'en acte : « l'art est action », donc l'œuvre d'art n'est en soi qu'une « formule d'action ». Dans cet état, la plus belle des œuvres n'est que ce qu'elle est : en écriture, elle n'a donc qu'une existence virtuelle, elle n'est qu'un chèque tiré sur la provision de talent d'un artiste éventuel.

Valéry pose alors le paradoxe : « Si l'on vous dit : Virgile est un grand poète, il faudrait pour y consentir dans votre cœur, et non point d'un consentement tout abstrait, que quelqu'un aujourd'hui vous pût déclamer l'**Enéide** à la Virgile, et que vous puissiez l'entendre en contemporain et concitoyen de l'auteur. »

Il appartient donc à l'exécutant de retrouver cette vie, cet accent, ces sonorités que le créateur avait trouvés, et de les appliquer au mécanisme que constitue une partition ou un texte. Or, tout cela ne peut s'écrire : texte ou partition ne sont que des systèmes de signes conventionnels, dont chacun doit exciter l'acte auquel il correspond. Voilà ce que doit faire revivre l'interprète. Mais alors que le créateur comptait ses mesures à loisir, l'exécutant doit rendre l'œuvre dans l'instant. « Le destin de la composition est ainsi suspendu à l'action qui met l'œuvre au monde»: tel ouvrage qui a demandé des années d'élaboration est exposé au succès heureux ou malheureux d'une interprétation qui s'accomplit en quelques quarts d'heure. « Dans ces moments critiques, l'œuvre se fait réelle » : d'où la haute mission de l'exécutant qui doit posséder le talent, le goût, le dévouement, l'instinct, mais aussi la connaissance de l'auditoire auquel il rend, en officiant, ce que le « dieu » lui a confié.

D'où il résulte pour Valéry qu'il n'est pas de très belle œuvre qui ne soit susceptible d'une très grande variété d'interprétations également plausibles : « la richesse d'une œuvre est le nombre des sens ou des valeurs qu'elle peut recevoir tout en demeurant elle-même ». On retrouve ainsi la grande idée de Paul Valéry : une œuvre d'art n'a que le sens qu'on lui prête. Ainsi, Paul Valéry ne dissocie pas son art, poésie, de l'art envié, musique. Il aime la musique tout autant que la poésie. Il convient donc de voir ce qu'il pense de l'union si discutée de la poésie et de la musique.

Interrogeons tout d'abord la route qui conduit Valéry à la poésie. Elle va de Baudelaire à Mallarmé, et, à celui-ci, l'auteur du **Narcisse** écrit : « Que la poésie implique l'univers dans une musique particulière, émanant d'un langage dépouillé de sa gangue prosaïque... Elle doit aboutir à cette haute symphonie...» Mais en même temps, avec André Gide, Valéry croit que le symbolisme a vécu dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes de reprendre à la musique leur bien. Et lorsque, après un long silence, vingt années consacrées à la méditation et aux mathématiques, lorsque, en 1914, Valéry se posera la question : Va-t-il se laisser publier ? Comment plaire et se plaire, puisque « se plaire c'est orgueil ; aux autres, vanité... » ; lorsqu'il entreprendra cet **exercice**, ce simple exercice que devait primitivement être **La jeune Parque,** il sera dans l'état du pianiste qu'une longue dépression a tenu éloigné de son clavier et qui refait des gammes, des arpèges, des tierces, des octaves et des sixtes ! Mais cet exercice lui rend le goût de poésie, il reprend plutôt possession du don de poésie, et si Valéry décide de revoir ses premiers poèmes, c'est « pour les renforcer, en refondre la substance musicale. Car poème, c'est modulation, conduite harmonieuse et variée du langage; c'est une fugue à deux voix entre le MOI sensible du poète et le MOI imaginatif, entre la conscience sensible et la conscience abstraite ».

Et voici l'aveu, la confession ou l'avertissement, comme on l'entendra, qui nous rapproche définitivement de la musique : « Mon dessein était de composer une sorte de discours dont la suite des vers fût développée ou déduite de telle sorte que l'ensemble de la pièce produisît une impression analogue à celle des récitatifs d'autrefois. Ceux qui se trouvent dans Glück, et particulièrement dans l'**Alceste**, m'avaient beaucoup donné à songer : j'enviais cette licence ». Et le leit-motif de la jalousie reparaît : « Le poète n'a pas, comme le musicien, devant soi, tout prêt pour un usage de beauté, un ensemble de moyens fait exprès pour son art !

---

(4) Cf. **Avec Paganini, à Nice,** 1940.

Cet ensemble de moyens nous conduit tout directement à Wagner. Déjà, au temps où il était rédacteur au Ministère de la Guerre, Valéry avait adressé à son ami Fontainas, une pochade wagnérienne, satire de la bureaucratie, qui prouvait à quel point le poète était capable de comprendre le « système » wagnérien. Comme Baudelaire et Mallarmé, il a été profondément touché par cet art ou du moins « par certains caractères de cet art ». On sait qu'il entend pour la première fois le **Prélude** de **Lohengrin,** en 1887, et son frère, pour fêter en 1893 son propre succès à l'agrégation de Droit, l'entraîne à l'Opéra où l'on donne **La Walkyrie.** Entre Pierre Louys et Mallarmé, il fréquentera les Concerts Lamoureux, subissant comme ses amis « avec ravissement, mais avec cette angélique douceur qui naît des rivalités supérieures, l'enchantement de Wagner... ».

Certes, il s'intéresse à l'expression musicale de son temps, il entend Debussy et Ravel, Fauré et d'Indy et toute notre riche école française ; il est à la première du **Sacre** de Strawinsky ; il unit les noms de Mozart et de Racine, et revient souvent à son cher Glück. Mais c'est Wagner qui le retient : « Telle que je vois son œuvre, elle m'apparaît la seule entreprise dans l'art moderne qui conserve l'équilibre des facultés diverses à exciter dans l'homme, et qui en exige la connaissance et l'instinct dans l'auteur... Je reconnais que la tâche est bien difficile après un tel homme pour les musiciens... » Et Valéry aurait pu ajouter : et pour les poètes !

Enfin, mieux que personne après Baudelaire, Valéry a reconnu et expliqué tout ce que le mouvement symboliste doit à l'influence wagnérienne. Un mode d'expression s'impose avec une puissance démesurée : « cette puissance est **Musique** et il se trouve que la plus puissante des musiques est souveraine au moment même que notre jeune symboliste à l'état naissant s'engage dans sa destinée : il s'énivre de la musique de Wagner... à la fois diabolique et sacrée... son culte et son vice ; son enseignement et son toxique... ». C'est ici toute la page qu'il convient de relire (5).

Et cette influence peut expliquer ce fragment d'une lettre à propos de **La Jeune Parque** (1917) : « Faire un chant prolongé, sans action, rien que l'incohérence interne aux confins du sommeil... Sauver l'abstraction prochaine par la musique, ou la racheter par des visions. « N'est-ce pas ce que Wagner fit en écrivant **L'Enchantement du Vendredi-Saint ?** A ce désir, se rattache encore celui-ci : « Mon idéal serait de construire la gamme et le système d'accords dont la pensée en général serait la musique. »

Ces deux dernières vues suffiraient à expliquer le petit nombre de musiciens qui ont voulu — ou osé — ajouter le chant au chant du Poète. On en dénombrait, il y a quelques années, 87 pour Baudelaire et 128 pour Verlaine ; pour Valéry, le fichier de la Bibliothèque Nationale en révèle une dizaine tout au plus ! Parmi eux, Honegger, bien sûr, et Germaine Tailleferre pour la **Cantate du Narcisse.** Cependant, parmi les mélodistes, un jeune homme de dix-neuf ans, un jeune homme au nom illustre — et dont la mère devait signer deux belles études sur Paul Valéry — un jeune homme pour qui la présence de Valéry dans sa jeunesse a marqué ses souvenirs, ce jeune homme osa, en une journée et pour six poèmes, oublier ce que la jalousie ou la crainte d'être trahi dicta à Valéry, à savoir que « Mettre de la musique sur de bons vers, c'est éclairer un tableau de peinture par un vitrail de cathédrale. » Il fut remercié de sa témérité par cette dédicace de la main même du poète : « A François de La Rochefoucauld, qui fait chanter les mots sourds du Poète... » (6).

(5) **Existence du symbolisme,** 1938. Dans **Variété** (Pléiade, t. I, pp. 636 sqq.).

III. — « Grandiose musique, possession presque totale de l'être... »

Je ne sais exactement si « philosopher en vers », selon Paul Valéry, « c'est vouloir jouer aux échecs avec les règles du jeu de dames » ; mais je sais bien qu'un poète, philosophe, mathématicien, et qu'habita le regret de la musique, pose tous les problèmes des échecs et du jeu de dames. C'est avec celui-là qu'il ferait bon jouer à qui-perd-gagne, car, avec lui, on est toujours sûr d'oublier quelque chose d'essentiel.

Et c'est alors qu'il convient tout de même de se souvenir que Valéry est aussi le visionnaire qui, à Madrid, en 1933, entend des chanteurs et des guitaristes, et écrit : « Ces voix sont comme fluides... parfois la détresse à l'état pur, l'être perdu. Pas de détails... c'est le « silence éternel », rendu par l'effort extraordinaire de l'homme seul qui n'a que sa voix pour compagne, et l'étendue de sa voix. »

Certes, nous savons bien que ce visionnaire est l'auteur sublime de **L'Ame et la Danse** (7), ce dialogue tout palpitant de musique. Mais peut-être est-ce dans un autre dialogue, **Eupalinos ou l'Architecte** (8) que Valéry réalise le mieux son désir, inavoué peut-être, d'atteindre à une synthèse plus haute totale, de la poésie et de la musique par l'architecture. Paul Valéry l'a toujours affirmé : « L'architecture a toujours tenu une grande place dans les premières amours de mon esprit. » et, dans une conférence sur **Amphion,** en 1932, il précise : « Mon adolescence imaginait avec passion l'acte de construire. » Il loue

(6) F. de La Rochefoucauld. **Trois mélodies de Paul Valéry** (I) : **Les Pas, Le Sylphe, Au Bois dormant. Trois mélodies de Paul Valéry** (II) : **Un feu distinct, Vue, Le Bois amical.** Paris, Editions Auber, 1950.

(7) **L'Ame et la Danse,** Revue Musicale, 1er décembre 1921. Publié dans les **Dialogues** (Pléiades, t. II, pp. 148 sqq.).

(8) **Eupalinos, ou l'Architecte,** N.R.F., 1er mars 1921, publié dans les **Dialogues** (Pléiades, t. II, pp. 79 sqq.). On lira également dans le même tome, aux **Notes,** pp. 1400-1402, une intéressante lettre de Valéry à Paul Souday, en date du 1er mai 1923.

avec lyrisme l'inauguration du Théâtre des Champs-Elysées, dont l'architecte et le décorateur, Perret et Maurice Denis, sont de ses amis, et, le 2 avril 1913, il est au concert d'inauguration donné sous la direction de Fauré, Debussy et d'Indy.

Ainsi, la question est entendue : Valéry n'a pas été qu'un amoureux du geste musical, un chantre de la Danse, Un-qui-a-rêvé-d'architecture : la Musique a existé pour lui, en lui, nécessaire, présente, comme le besoin de construire. Musique et architecture sont les deux faces de son Moi opposable, qui est Poésie. Mais il n'a pas senti la musique en univers fermé, conscient de ses lois. Il aime, en musique, ce qui est clair, naturel, distingué : Bach, Glück, Mozart, Honegger. Il manque à cette liste de « ses » préférés, Chopin dont il avait la réserve, la pureté et le souci du beau détail. Poète-architecte, il rêve de Wagner dont il n'oublie pas, d'autre part, les émotions ressenties grâce à lui.

Resterait à éclaircir un point : pourquoi les noms de Debussy et Ravel, et de plusieurs autres contemporains, ne sont-ils pas plus souvent présents dans ses écrits ? Ni la réserve que respecte le poète vis-à-vis de ses « contemporains » ; ni l'insuffisance de ses connaissances de la technique musicale et des possibilités de l'écriture moderne, ne sont des réponses parfaitement satisfaisantes, surtout si l'on songe à ce qui pouvait rapprocher Paul Valéry de Debussy ou de Ravel. L'amour de la mer et sa contemplation — « La mer, la mer toujours recommencée... » —, la passion frémissante de la lumière marine, le rapprochent de Debussy ; comme lui, il mettrait volontiers ses titres à la fin et non au début de ses poèmes, pour laisser une libre interprétation de ses rêveries. Monsieur Teste, nous l'avons dit, est moins éloigné qu'il n'y paraît de Monsieur Croche ; les deux hommes se sont connus, estimés ; ils ont même, en compagnie de Pierre Louys, envisagé de collaborer à un ballet (9) ; enfin, dans **Mélanges**, on trouve le « **Coin du Poète** » tout comme il y a dans Debussy, le « **Children's Corner** ». Cela étant, combien on regrette de ne pas savoir dans quelle mesure et de quelle façon Paul Valéry a réagi en entendant **Les Estampes** ou **Iberia, Pelléas,** les **Préludes** ou **La Mer.**

Même réserve à l'égard de Ravel, et pourtant ! Regardons leur portrait : même acuité du regard, tempérée de la douceur de l'expression, même distinction, même « race », même besoin de solitude dans l'amour de l'humain. Un point important de leur doctrine les unit : le mensonge artistique ou mieux la simulation. L'un affirme : « Il est essentiel pour l'artiste qu'il sache s'imiter soi-même », et l'autre : « La vérité a besoin du mensonge, car... comment la définir sans contraste. » Esthétiquement, même horreur du faux, du clinquant, du facile; même amour du travail, joie de l'accomplir et regret sans doute, toujours, de l'avoir achevé. Même hantise du signe, moyen de transmission de la pensée. L'un et l'autre ont été un « poète que trouble le voisinage des mots ».

(9) Cf. Dans la Pléiade (t. II, p. 1408), sa lettre à Debussy (1900).

Mieux encore ! Ecoutons ceci : « Comme il a trompé son monde ! Il passe encore pour un révolutionnaire et nous savons bien pourtant que c'est le plus authentique continuateur de nos classiques. Il passe aussi pour un merveilleux indifférent, pour un magicien qui ne fait ses tours que pour étonner un public ravi ; or, cet illusionniste est le plus émouvant et le plus sensible des artistes. »

S'agit-il de Valéry ? Ou de Ravel ?.. .En fait, c'est le jugement de Tristan Klingsor sur ce dernier ; il s'appliquerait étonnamment à Valéry : une même pudeur dictée par la noblesse de leurs sentiments les unit comme le Destin les unit dans le temps : le 10 décembre 1937, Paul Valéry prononçait sa leçon inaugurale de Poétique au Collège de France ; on se battait pour entrer. Dans le même moment, Ravel affrontait la dernière étape d'un calvaire que la mort devait terminer dix-huit jours plus tard. Et pourtant, là encore, même silence de la part du poète...

Poète — et poète « hermétique », si l'on veut — Valéry a aimé en musique ce qui est simple et clair, mais il s'est abstenu de parler de ce qu'il comprenait insuffisamment sans doute...

Et pourtant, la musique, comme il l'a aimée et comprise !

Et comment ne pas terminer par un conseil. Relisez cet extraordinaire **Eloge de la Musique** (10), prononcé en janvier 1891, aux Concerts Lamoureux. On y lira en particulier ceci — qui nous paraît définitif :

« (...) La musique possède un domaine propre, absolument sien. Le monde de l'art musical, monde des sons, est bien séparé du monde des bruits. Tandis qu'un bruit se borne à évoquer en nous un événement isolé quelconque, un son qui se produit évoque à soi seul tout l'univers musical. Dans cette salle où je parle, où vous percevez le bruit de ma voix et de divers incidents auditifs, si tout à coup une note se faisait entendre, si un diapason ou un instrument bien accordé se mettait à vibrer, à peine affectés par ce bruit exceptionnel, qui ne peut pas se confondre avec les autres, vous auriez la sensation d'un commencement. Une atmosphère serait sur le champ créée, un état particulier d'attente s'imposerait, un ordre nouveau, un monde s'annoncerait et vos attentions s'organiseraient pour l'accueillir. Davantage, elles tendraient en quelque sorte à développer d'elles-mêmes ces prémises, et à engendrer des sensations ultérieures de même espèce, de même pureté que la sensation reçue. »

(10) **Au Concert Lamoureux en 1893,** allocution prononcée le 4 janvier 1931. (Pléiade, t. II, pp. 1272 sqq.). On lira aussi dans le même tome (pp. 1572-1574, la lettre O des Six lettres à Pierre Louys, et une lettre de Paul Valéry, dans **La Musique de piano des origines à Ravel,** de Louis Aguettant, Albin Michel, 1954).

BACCALAURÉAT 1972

(Epreuve facultative)

Le fascicule (supplément au numéro 182) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1972

Schumann : J'ai pardonne et **Mes yeux pleuraient en rêve,** mélodies pour chant et piano, extraites des « Amours du Poète.

Saint-Saëns : Le Rouet d'Omphale, poème symphonique (orchestre).

Claude Debussy : La Cathédrale engloutie, pour piano, extrait du premier livre de Préludes.
sera en vente vers le 10 novembre 1971 au même prix que l'an dernier, soit **5 F.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets, au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. : 1809-65 PARIS.**

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— N° 1, **Berlioz** : Le Carnaval romain .... **F 2**
— N° 2, **Beethoven** : La Sonate à Kreutzer .... **F 2**
— N° 3, **Ravel** : Jeux d'eau .... **F 2**
— N° 4, **Haydn** : Symphonie La Surprise .... **F 2**
— N° 5, **Vivaldi** : Les Saisons .... **F 2**
— N° 6, **Prokofiev** : Pierre et le Loup **F 2**
— N° 7, **Roussel** : Le Festin de l'araignée .... **F 2**
— N° 8, **Smetana** : La Moldowa .... **F 2**
— N° 9, **Ravel : Le** Tombeau de Couperin .... **F 2**
— N° 10, **Stravinsky** : L'Oiseau de feu .... **F 2**
— N° 11, **Haendel** : Water Music .... **F 2**
— N° 12, **Tchaïkovsky** : Casse Noisette .... **F 2**
— N° 13, **Schumann** : Les Deux grenadiers .... **F 2**
— N° 14, **Weber** : Le Freischutz (ouverture) .... **F 2**
— N° 15, **Borodine** : Le Prince Igor .... **F 2**
— N° 16, **Beethoven** : Concerto de violon .... **F 2**
— N° 17, **Berlioz** : Symphonie fantastique .... **F 2**
— N° 18, **Bizet** : L'Arlésienne .... **F 2**
— N° 19, **Rimsky-Korsakov** : Shéhérazade .... **F 2**
— N° 20, **Moussorgsky** : Tableaux d'une exposition ...... **F 2**
— N° 21, **Honegger** : Pacific 231 .... **F 2**
— N° 22, **Beethoven** : Coriolan (ouverture) .... **F 2**
— N° 152, **Beethoven : Symphonie - Berlioz : Chasse** royale, Orage - **Debussy** : Mandoline, Chevaux de bois .... **F 5**
— N° 172, **Chopin** : Ballade sol mineur, op. 23 - **Bizet** : L'Arlésienne (1re suite) - **Chabrier** : Ballade des gros dindons, Les Cigales .... **F 5**

« L'Education Musicale » attire tout particulièrement l'attention de ses lecteurs sur l'

ASSOCIATION : LA MAISON DES JEUNES MUSICIENS

Cette association récemment fondée, a pour but de grouper toutes les personnes qui souhaitent apporter une aide effective aux étudiants musiciens et à cet effet, de réunir par toutes voies légales les moyens nécessaires à la construction, l'acquisition ou la gestion d'un immeuble conçu et aménagé pour permettre la poursuite des études dans des conditions favorables.

Sont membres d'honneur, ceux qui ont rendu des services signalés à l'association, ils sont dispensés de cotisations et de droit d'entrée.
Sont membres bienfaiteurs, les personnes qui versent une cotisation annuelle dont le minimum sera fixé chaque année par l'assemblée générale et ne pourra être inférieur à 250 F.

Sont membres actifs les personnes qui prennent l'engagement de verser une cotisation annuelle de 40 F ; pour les étudiants cette somme est ramenée à 10 F.

Le droit d'entrée, uniforme pour toutes les catégories, est fixé à 10 F.

Pour tous renseignements, s'adresser au Siège Social de l'Association, 4, rue Joseph-Bara, Paris (6e).

PROJET POUR LA RECHERCHE DE PROGRAMMES EN ALLEMAGNE DE L'OUEST (1)

Depuis plusieurs années, les professeurs des écoles allemandes se trouvent dans l'obligation de devoir modifier leurs cours ainsi que leurs méthodes d'enseignement. La musique en provenance de groupes différents, ayant des origines socioculturelles hétérogènes, musique diffusée par les mass-média, met sérieusement en question l'idée même de l'art en tant que centre d'orientation pédagogique. Nous devons trouver de nouveaux procédés d'analyse musicale et crée une terminologie nouvelle pour l'éducation musicale et en particulier pour l'interprétation verbale des œuvres musicales.

Le professeur dont les normes sociales et esthétiques ont été établies il y a bien des années, est aujourd'hui souvent déçu de voir sa classe soit envahie par l'ennui, soit amenée à protester contre son enseignement et sa bonne volonté. Il ressentira son absence de connaissances dans le domaine des tendances nouvelles de l'enseignement musical, autant que celle des premières notions essentielles des sciences pédagogiques de base, telles que la psychologie et la sociologie. L'influence et l'importance sociale de la musique ne devraient pas uniquement être mises à l'étude dans le cercle restreint des sociologues, mais devraient devenir des chapitres importants du programme de préparation des futurs professeurs de musique dans les écoles, afin que ces derniers puissent devenir membres de plein droit de notre société culturelle.

Pour être efficace, la nouvelle orientation des pédagogues musicaux devrait influencer les programmes, les livres et le matériel d'enseignement, dans une mesure beaucoup plus grande qu'elle ne l'est actuellement. Le premier pas dans ce sens devrait être la création de modèles d'enseignement par des groupes de scientifiques et de professeurs. Ces groupes auront besoin de locaux où ils trouveront des bandes magnétiques et vidéo pour pour le contrôle de l'enseignement et l'évaluation des méthodes appliquées. Pour cette raison, le 27 février 1970, a été créé le « Arbeitskreis Pehrplan - und Unterrichtsforschung im Fach Musik-Nord-Rhein-Westfalen » (Cercle d'études des programmes pédagogiques et de recherches pour l'enseignement de la musique). Cet organisme travaille en collaboration étroite avec le « Landes-institut für schulpädagogische Bildung » (Institut régional pour l'enseignement et la pédagogie scolaire) et l'Institut national pour la recherche d'une préparation complémentaire des professeurs scolaires. Les membres directeurs de ce groupe sont Helga Ettl (Université de Hambourg), Kurt Eicke et Helmut Hopf (Collège pour enseignants en Westphalie).

Dans une série de sessions d'une semaine et avec 80 professeurs venant d'écoles de types différents, ce groupe établit une série de modèles d'enseignement. Les professeurs reçoivent de nouveaux matériels d'enseignement établis par le groupe, des informations au sujet de sources et d'origines socioculturelles de ces matériels concernant leurs caractères spécifiques ainsi qu'un large choix de méthodes d'enseignement dans lequel ils peuvent puiser. En plus, ils reçoivent des instructions spéciales sur l'emploi des moyens audio-visuels. Pendant l'année scolaire 1970-1971, ils enregistreront leur enseignement dans des classes modèles (2 classes de 6e et de 8e). Ainsi, on obtiendra 160 versions du modèle, sur une bande, pour une évaluation et —ultérieurement — publication de ces modèles. Pendant et après l'expérimentation, il y aura des échanges sur une grande échelle des résultats, entre les professeurs et le groupe directeur.

Quatre domaines principaux seront couverts par le travail du groupe pendant les années à venir :

1. — Analyse structurelle
   Toutes possibilités d'interprétations verbales d'une œuvre musicale qui seront pratiquées avec des exemples choisis dans de nombreuses cultures et époques.
2. — Musique populaire
   Structure et fonction sociale du beat, pop, underground music, différentes sortes de jazz, folklore, etc., à examiner.
3. — Organisation du son
   Les lois et principes de la composition musicale seront découverts par l'expérimentation.
4. — Musique et société
   Ceci signifie le reflet du domaine total social dont la musique représente une partie composante, avec toutes les interactions et interdépendances.

Les premiers projets spéciaux sont :

Domaine 1 : Igor Stravinski, Petrouchka n° 4 ;
Aaron Copland, El Salon Mexico ;
Georges Bizet, 3 mouvements de » L'Arlésienne ».

— 2 : Underground et beat.

— 3 : Expériences électroniques avec des élèves.

— 4 : Un calendrier des événements musicaux de la ville.
Musique et Politique.

L'évaluation des expérimentations comprend :

(1) Voir « L'E.M. » n° 182, novembre 1971, p. 29/73.

a) L'application d'un test de connaissances musicales pour l'évaluation des méthodes. Nous mesurons la reconnaissance et l'indication du nom de certaines unités musicales et de leurs variantes (unités de paramètres-diapason-durée-couleur et vitesse) ;
Combinaisons simultanées et successives de paramètres et leurs fonctions à l'intérieur de l'œuvre entière, dans un nouveau système de catégories ;

b) L'évaluation d'un questionnaire sur le milieu social et psychologique des classes ;

c) Une étude des habitudes verbales des professeurs et élèves avec un système d'analyse du contenu, créée par Arno-A. Bellack (Columbia University, New York) ;

d) Une étude sociologique des rôles que les professeurs se proposent.

Des professeurs du secondaire, des professeurs de toutes sortes d'écoles et des étudiants collaborent à ce projet compréhensif afin d'assurer un contact permanent entre la théorie et l'application. Le nouveau système didactique est soumis à la critique des professeurs qui, de leur côté, peuvent comparer leurs propres systèmes d'enseignement avec les nouveaux systèmes. En Allemagne, ce genre de recherches, en collaboration, est récent et le groupement de recherches espère ainsi donner une impulsion plus forte à la modernisation de l'enseignement musical dans ce pays.

SEMINAIRE INTERNATIONAL D'EDUCATION MUSICALE A BUENOS-AIRES ET A LA PLATA

Ces journées ont été organisées par la Société argentine d'Education musicale.

Les journées de Buenos-Aires furent consacrées aux exposés des membres invités. Le 14 juillet, André Ameller fit une conférence : « Pédagogie dans l'enseignement des cordes et en particulier du violon » et le 17 juillet, lors de l'Assemblée plénière, sur « La Formation du musicien professionnel ». En outre, en l'absence du professeur Sitner, de Vienne, il fut invité à présider les réunions journalières des Directeurs de conservatoires présents, dont le thème essentiel était : « La Formation professionnelle du musicien ».

A La Plata, les journées furent, en général, consacrées aux problèmes des Etats latino-américains ; des exposés remarquables y furent entendus et d'importantes décisions prises. A. Ameller fut convié, au Conservatoire de musique, à considérer, à nouveau, les problèmes de l'enseignement musical, en table ronde, avec les étudiants, en développant en détail, les propos de sa conférence.

Chaque jour, le Comité international se réunissait pour examiner les problèmes de la gestion de la Société internationale. Mme B. Leduc a fait ressortir l'importance de la Section française, qui compte plus de 300 membres, et dont le Comité déploie une activité intense pour résoudre les problèmes de l'éducation musicale en France et fait la liaison avec les professeurs d'éducation musicale.

La Section française a été donnée en exemple afin d'inciter les autres pays à constituer des sections nationales et a été invitée à fournir toutes indications utiles à ce sujet.

Chaque jour des manifestations musicales eurent lieu : orchestre, chœurs, musique de chambre, avec des solistes excellents.

Il faut souligner les remarquables démonstrations de musicothérapie semblant en avance sur ce que nous connaissions jusqu'à présent : aveugles, sourds-muets, etc.

Invitée à Mexico, la délégation a été reçue par M. Tort, professeur qui l'a mise au courant des problèmes musicaux de la grande université mexicaine, alors en vacances. Au conservatoire, la délégation a pu assister au cours magistral de violon d'Henryk Szeryng, en compagnie de M. Bernard Pommier, Attaché culturel de l'Ambassade de France.

Le programme du prochain congrès international de 1972 à Tunis et à Carthage a été établi. Selon la tradition, un ordre du jour a été voté, celui-ci étant dans l'essentiel consacré aux aspects particuliers des relations entre les pays du continent américain.

DIXIEME CONFERENCE DE L'I.S.M.E. A TUNIS ET A CARTHAGE

Tunisie, du 13 au 20 juillet 1972

LA MUSIQUE ET LA SOCIETE

L'éducation musicale dans son contexte esthétique et social

Un phénomène de la vie contemporaine dans le monde prouve que la jeunesse a trouvé dans la musique un élément de rapport avec la société. Mais, étant donné que cette expression musicale spontanée populaire présente peu de relations avec l'éducation musicale organisée, il apparaît donc comme une nécessité de revoir les moyens et méthodes d'enseignement de la musique, à tous les niveaux de l'éducation générale.

Le programme des conférences devra considérer :

1° la musique dans la formation des professeurs ;

2° la musique à tous les niveaux de l'enseignement dans les écoles et collèges ;

3° la musique comme activité extérieure à l'école.

La contribution des moyens audiovisuels et l'apport de la radio et de la télévision pour l'éducation musicale sont réévalués.

Etant donné que la conférence se tiendra dans le secteur méditerranéen, et pour la première fois sur le continent africain, des sessions spéciales seront réservées à l'éducation musicale dans ces parties du monde.

La conférence emploiera tous les moyens pour étendre une coopération entre l'I.S.M.E. et les autres associations internationales dont les activités ont une relation avec la musique et l'éducation.

UNIVERSITE DE
BRETAGNE OCCIDENTALE

DIPLOME D'ETUDES MUSICALES SCIENTIFIQUES

(Enseignement du 1er cycle)

La Faculté des Sciences de Brest organise des enseignements scientifiques de mathématiques, de physique et des enseignements de théories et techniques musicales conduisant en deux ans au diplôme d'études musicales scientifiques de l'Université de Brest (1er cycle).

ADMISSION

Peuvent s'inscrire les candidats titulaires du Baccalauréat de l'enseignement du second degré ou d'un titre admis en équivalence.

En outre, un examen spécial d'entrée en Faculté pour les candidats non titulaires du Baccalauréat sera organisé, dans les conditions habituelles, pour les candidats justifiant d'une culture générale et musicale jugée suffisante par le jury.

ORGANISATION DES ETUDES

Les études durent deux ans. Chaque année comporte 20 heures de cours, travaux dirigés et travaux pratiques par semaine se déroulant à la Faculté des Sciences, et un enseignement portant sur la pratique d'un instrument ou du chant (et la pratique du piano élémentaire si l'instrument choisi précédemment est monodique) à l'Ecole Nationale de Musique de Brest.

Les enseignements scientifiques des première et deuxième années porte sur la physique (mouvements périodiques, acoustique, électronique, électroacoustique) et sur les mathématiques nécessaires.

Les éléments musicaux des deux années seront :

— éléments de la musique,
— structures et formes de la musique,
— analyse et écriture musicales,
— pratique et animation musicale, musique électro-acoustique.

En outre, les étudiants participeront à des séminaires et des conférences, à des stages divers, à des séances de pratique des techniques d'enregistrement.

L'enseignement est décomposé en vingt Unités de Valeur. Celles-ci sont obtenues soit par contrôle continu, soit par examens ponctuels, ces derniers étant plus spécialement pratiqués dans les enseignements théoriques, musicaux ou scientifiques.

L'étudiant qui a obtenu les vingt unités de valeur reçoit le diplôme d'études musicales scientifiques de l'Université de Brest (1er cycle).

Ce diplôme donne accès à l'enseignement de deuxième cycle, licence et maîtrise, et C.A.P.E.S. d'éducation musicale dispensé dans les Universités ayant établi une convention avec l'Université de Bretagne Occidentale.

RENSEIGNEMENTS ET INSCRIPTIONS

Pour tous renseignements ou demande d'inscription, s'adresser au Secrétariat, Faculté des Sciences, Avenue Le Gorgeu, BREST.

Première année

— U.V. n° 10 : **algèbre :** enseignement théorique ; enseignement dirigé.

— U.V. n° 11 : **analyse et technique mathématiques :** enseignement théorique ; enseignement dirigé.

— U.V. n° 12 : **mécanique physique et électricité :** enseignement théorique ; enseignement dirigé et pratique.

— U.V. n° 13 : **mouvements vibratoires et acoustique expérimentale :** enseignement théorique ; enseignement dirigé et pratique.

— U.V. n° 14 : **éléments de la musique** - niveau 1.

— U.V. n° 15 : **harmonie** - niveau 1.

— U.V. n° 16 : **analyse d'œuvres : structures.**

— U.V. n° 17 : **formes ; histoire de la musique.**

— U.V. n° 18 : **déchiffrage et accompagnement** - niveau 1.

— U.V. n° 19 : **pratique et animation : musique électroacoustique.**

Deuxième année

— U.V. n° 20 : **analyse, statistique, informatique :**

— U.V. n° 21 : **acoustique théorique :** enseignement théorique ; enseignement dirigé.

— U.V. n° 22 : **électronique et électroacoustique :** enseignement théorique ; enseignement dirigé.

— U.V. n° 23 : **acoustique expérimentale :** enseignement pratique.

— U.V. n° 24 : **éléments de la musique** - niveau 2.

— U.V. n° 25 : **harmonie** - niveau 2.

— U.V. n° 26 : **harmonie** - niveau 3.

— U.V. n° 27 : **analyse d'œuvre.**

— U.V. n° 28 : **déchiffrage et accompagnement** - niveau 2.

— U.V. n° 29 : **pratique, animation, composition.**

PROGRAMME DES COURS D'INITIATION

A LA FLUTE A BEC

Méthode audio-visuelle du professeur AMION

Les cours ont lieu chaque samedi après midi, à partir de 15 heures, dans un local des Editions ZURFLUH.

Les inscriptions seront prises pour une série de SIX cours d'une heure, soit les :

DECEMBRE : 4 - 11 - 18 — JANVIER : 8 - 15 - 22 - 29
FEVRIER : 5 - 12 - 19 - 26 — Mars : 4

La **Série A,** de 15 à 16 heures, traitera des débuts à la flûte à bec soprano.

Chaque participant devra être muni :

1° d'une flûte à doigté authentique : AULOS 205 - DOLMETSCH ou d'une flûte en bois de bonne fabrication (au diapason LA = 440 cycles/sec.).

2° du recueil FLUTIMAGES soprano (Ed. ZURFLUH). PROGRAMME : pages 2 à 7 environ (acquis 10 notes naturelles).

La **Série B,** de 16 à 17 heures, poursuivra le travail. PROGRAMME : pages 8 à 17 (acquis 8 notes nouvelles) soit un total de 18 notes (dont 16 naturelles = 2 octaves, de do 4 à do 6, + fa dièse et si bémol).

Si besoin est, on pourra reprendre une seconde inscription pour l'une ou l'autre des séries A ou B.

N.B. — La réussite escomptée ne pourra être atteinte que par la plus grande régularité aux cours. Le remplacement des cours non pris ne pourra être exigé.

PRIX DES COURS

6 cours, Série A : 36 F — 6 cours, Série B : 36 F

NOTRE DISCOTHÈQUE

SOUSCRIPTIONS 1971 - 1972

VALOIS.

W.A. MOZART : *Les Quintettes* (Quatuor danois) un coffret de 5 disques *CMB 13* - Prix de souscription : F 154 au lieu de F 192,50.

J. HAYDN : *14 Sonates pour piano* (Robert Riefling) un coffret de 3 disques *CMB 16* - F 88 au lieu de F 110,40.

F. SCHUBERT : *Les Impromptus et Sonates pour piano* (Noël Lee) deux coffrets de 5 disques chacun, *CMB 7* et *CMB 10* - F 149, chaque coffret au lieu de F 184.

R. SCHUMANN : *Les Lieder de 1840* (enregistrement intégral des 127 premiers lieder) (Bernard Kruysen, Danielle Galland, Noël Lee) *CMB 17* - F 184 au lieu de F 231.

LE CHANT DU MONDE.

M. MOUSSORGSKI : *La Foire de Sorotchinzi*, opéra en 3 actes (Solistes, Chœurs et Orch. Symph. Radio U.R S.S.. dir. Iouri Aranovitch). Un coffret de 3 disques *LDX S 78490/92.* - F 100 au lieu de F 115,50.
L'Histoire de France par les Chansons : des Croisades à nos jours. Un coffret de 4 disques *LDX C 74461/4.* - F. 90 au lieu de 105, 60..

ERATO.

WALTHER : *Les 14 Concertos transcrits pour orgue* (M.Cl. Alain). Un album de 2 disques, *EDO 228/9* - F 40 au lieu de F 48,40.

TELEMANN : *Sonates pour flûte et clavecin* (J.-P Rampal, R. Veyron-Lacroix). Un disque en album *STU 70646* - F 25 au lieu de F 38,50.

TARTINI : *Sonates pour cordes, Concertos violon, flûte, violoncelle,* etc. (I Solisti Veneti, dir. Cl. Scimone). Un étui de 3 disques *STU 70625 à 7* - F 90 au lieu de F 115,50.

A. HONEGGER : *Le Roi David* (version originale). Un étui de 3 disques *STU 70667/8* - F 65 au lieu de F 77.
Cl. DEBUSSY : *L'œuvre pour piano* (Monique Haas). Un coffret de 6 disques *STU 70605 à 10* - F 120.

VEGA.

HAYDN : *Symphonies nos 73-81 ; Symphonies nos 49-56* (Philharmonia Hungarica - Antal Dorati) *HDNG 31/34* - *HDND 19/22* - chaque album F 97 au lieu de F 126,80.

HAENDEL :*Concerti Grossi* (Academy St-Martin-in-the Fields - Neville Marriner) *SLDS 294/97* - F 90 au lieu de F 154.

DVORAK : *Les 9 Symphonies* (Orchestre Symphonique de Londres - Istvan Kertesz) *SXLD 6.515/21* - F 198,80 au lieu de F 269,50.

BEETHOVEN : *Les 5 Concertos Piano* (Friedrich Gulda) (Orchestre Philharmonique de Vienne - Horst Stein) *SDDE 304/07* - F 97 au lieu de F 154.

VERDI : *Macbeth* (Dietrich Fischer-Dieskau - Nicolaï Ghiaurov - Elena Suliotis - Luciano Pavarotti - Orchestre Philharmonique de Londres - Lamberto Gardelli) *SETB 510/12* - F 85 au lieu de F 116,25.

TCHAIKOWSKI : *La Belle au Bois dormant* (Orchestre de la Suisse Romande - Ernest Ansermet) *SDDD 301/03* - F 72,75 au lieu de F 116,25.

STRAUSS : *Strauss Festival* (Orchestre Philharmonique de Vienne - Willi Boskovski) *SDDC 298/300* - F 72,75 au lieu de F 116,25.

CORELLI : *12 Sonates à violon et basse continue, Op. 5* (Jacques-Francis Manzone - Pierre Degenne - Nicole Pillet-Wiener) *7.602/04* - F 80,85 au lieu de F 115,50.

LISZT : *Intégrale de l'Œuvre pour Piano* (France Clidat) Vol. IV : Pièces en forme de danse : 5 Mephisto- Walzer - 3 valses oubliées - Polonaises - Mazurka brillante - Scherzo - Marche - Galops, etc. *VEGA 8.021/24* - F 103 au lieu de F 147,20.

LA FONTAINE : *Intégrale des 12 Livres de Fables* (Jean-Louis Barrault - Jeanne Boitel - Jean Desailly - Edwige Feuillère - Pierre Fresnay - Mary Marquet - Simone Valère) *115.030/39* - F 169 au lieu de F 242, 50.

PROCHAINS STAGES A CŒUR JOIE :

- Passez vos vacances du jour de l'An à la montagne, en stage Ski - Chant Choral : à Villard-de-Lans, du 26 décembre au 1er janvier (direction : Philippe Caillard). Pour garçons et filles à partir de 17 ans. Prix : 220 F. Plus que quelques places disponibles.
- Adolescents (garçons et filles) de 13 à 17 ans : un séjour à la montagne Ski - Musique est organisé pour vous pendant les vacances de février (zone A : du 5 au 9 février 1972) à Motivon (Haute-Savoie), près de Saint-Gervais. Direction : Jacqueline Corneloup. Prix 160 F. Places limitées (30) !
- Les prix indiqués comprennent la pension, les cours de ski, les activités musicales. Demandez-nous **très vite** les bulletins d'inscription.

Par suite des vacances scolaires de Noël, le prochain numéro de janvier ne sera expédié que le 4 janvier 1972. Ceci pour éviter que les numéros nous reviennent avec la mention « parti sans laisser d'adresse », ce qui arrive assez souvent du fait de l'absence des destinataires pendant les périodes de vacances.

Un très regrettable incident a retardé l'envoi du numéro 182 de novembre.

Comme la plupart des périodiques, le nôtre est expédié par une entreprise de routage. Celle-ci était en possession des numéros à expédier le 28 octobre.

Elle ne les a déposés à la poste expéditrice que le 15 novembre...

Que tous nos amis lecteurs veuillent bien nous excuser, quoique cette négligence ne nous soit pas imputable.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 4e trim. 1971 Directeur-Gérant : A. MUSSON